

A belső határvonalakon túl

– Urbán Andrással Orcsik Roland beszélget –

Színházi indulásod a zentai A.I.O.W.A. csoporthoz kötődik. A '90-es évek második felében főszámoló társulat még néhány előadás erejéig nélküled is folytatta a munkát (pl. Pestis, Átváltozások, A furulyás). Az egykori tagok továbbra is dolgoznak, pl. Keszég László Pesten a Pont Műhely formációt vezeti, együtt működik a hajdani A.I.O.W.A.-tagokkal is (Baranyi Szilvia, Karácsonyi Attila, Vicei Zolt). Francia Gyula a Metanoióban és Nagy József JEL színházban játszik. Te is össze-összeállsz egykori tagokkal, Erdélyi Herminával, Pletl Zoltánnal, Mezei Szilárddal (zene) és Molnár Zoltánnal. Annak ellenére, hogy ma már nem használsz, előadásaid nem ezen a néven futnak, mennyire kötődsz még az A.I.O.W.A. névhez?

Ez egy letisztázatlan történet maradt egyelőre. Tolnai Ottó jut eszembe, aki az egyik *Könyökkanyaros* interjújában arról beszél, hogy bár a '90-es évek elején véget ért egy A.I.O.W.A.-történet, ő továbbra is úgy viselkedik, úgy gondolkodik, mintha az A.I.O.W.A. ugyanúgy létezne. Azt hiszem, valahogy én is így vagyok ezzel. Számomra még mindig egy félig készen álló forma, amit akár működésbe is lehetne hozni. Ennyire kötődöm ehhez a névhez.

Áruld el a névválasztás körülményeit!

Ez nagyon egyszerű. Az A.I.O.W.A. szó, ha jól emlékszem – Keszég Laci is mesél valahol erről –, Bob Wilson kapcsán merült fel bennünk, ő ugyanis innen származik, itt dolgozott, ilyesmi. Akkoriban gyakran beszélgettünk egy színházi, művészeti csoport létrehozásáról saját nemzedékünk hasonló szenzibilitású, képességű és gondolkodású tagjaiból, s aztán valahol Laci egy performanszunkra utazva a fityójában megkérdezte, mit szólnék ahhoz, ha a mi csoportunkat IOWA-nak hívnánk. Én jó ötletnek tartottam, egy vizuális változtatással – megkülönböztetve a földrajzi névtől – A.I.O.W.Á-nak írtuk át. Mélyebb, koncepcionális eszmei mondanivaló a név mögött nem bujkált, egyszerűen megfelelő hangzásúnak tűnt. Emellett a továbbiak mind azt bizonyították, hogy jól működött. Hihetetlenül gyorsan terjedt, felismerhető volt. Rövid időn belül abban a környezetben olyan ismertté vált, akár a rock-együttesek neve, fogalomként szerepelt. Egy nagyon is divatos szó lett, vagy legalábbis megkerülhetetlen.

Ez mikor is volt?

A '80-as évek legvégén, '88-89-ben. A *Harmat* című előadás volt az első és tulajdonképpen az egyetlen igazán tiszta A.I.O.W.A. mű. A többi, produkciós értelemben mindig valami más formáció volt vagy más cég, vagy hogy mondjam, más szervezet, színház



előadása. Meg végtére azok az előadások is az A.I.O.W.Á-hoz tartoznak, amelyek már Magyarországon születtek a '90-es években, nélkülem, a csoport egy részének további létével.

Te hogyan viszonyulsz ezekhez a későbbi, nélküled készült darabokhoz?

Javarészüket nem láttam, csak a többiek elbeszélései alapján ismerem ezeket a darabokat. Tudom, hogy sok ember így találkozott a csoporttal, legalábbis Magyarországon. Ez abban az időben történt, amikor én nem léteztem sem az A.I.O.W.A., sem a színház számára. Másként éltem akkoriban. Ez egy nem teljesen megoldott ügy számomra, és nem tudom, hogy az egész miként folytatódik, nemcsak nélkülem, hanem akár az én szándékaim nélkül. Tehát ez nem az a fajta A.I.O.W.A.-történet volt, amiről mi beszélgetünk. Nem is szeretnék erről rosszakat mesélni. Elfogadom, hogy mindez így történt, és jó is, hogy megesett, azzal együtt, hogy a mi viszonyaink is alakultak és változtak. Tehát ezt az A.I.O.W.A.-t nem éreztem a sajátomnak. Az, hogy most teljesen más emberek kerültek előtérbe, bizonyos alapszemélyeket felhasználva, már más kérdés. Pl. Francia Gyula említi egy interjúban, hogy meg kellett élnie valamiből. Legegyszerűbben fogalmazva, az a második korszak az én fejem felett tova tűnt. Úgy éreztem akkor, valakik külön kisajátítottak valamit, amire nem volt teljesen joguk, és ezt másként is lehetett volna csinálni. De most már rendben van, így kellett történnie.

Ez esetleg nem annak köszönhető, hogy az A.I.O.W.A egy szerzői kollektívaként működött, ahol kitüntetett rendező szerepe sem létezett?

A kollektivitás módszer is valami elindításához, vagy, hogy az emberek átadják ennek az egésznek magukat és részt is vesznek benne olyan erővel, amire szükség van. De mindez vissza is tud ütni. Amikor az ember rákényszerül arra, hogy a hatásköröket bizonyos szinten letisztázza, akkor meglepő következtetésekre juthat. És megesik sokszor, hogy valaki, aki az egésznek hasznos alkatrésze volt, az sokkal nagyobb helyet vagy szerepet tulajdonít saját magának, abból adódóan, hogy mindez közös. Azért mindig összeállt egy szűk kör, amelyik a kollektíva részeként komolyan tudott gondolkodni, és mindig akadtak emberek, akik ebben nagyon jól tudtak részt venni. Ám nem ők voltak, idézőjelben, az ideológusai vagy kitalálói, mozgatói az egésznek. A probléma akkor kezdődik, amikor ezek az emberek kerülnek előtérbe, vagy veszik kezükbe az ügyeket. Nekem az a bajom, hogy az A.I.O.W.A kapcsán mindig erről kezdünk el beszélni. Ez pedig azzal jár, hogy nem lehet megírni rendesen, mert egyszer le kéne ülni és tisztázni az egészet. Azt szeretném, hogy összejöjjünk erről beszélgetni, akkor talán helyrerázódhatnának kicsit a dolgok. Balog Józival, vagy mással is, amikor ilyesmi szóba került, mindig nagyon belterjes és célzatos lett, akkor én is próbálom finomítani, hogy ne legyen kemény mások felé. Tulajdonképpen erről felesleges is beszélni, legalábbis így. Jelen esetben annyi konstatálható, hogy van, ami nélkülem történt, nem érezhettem a sajátoménak, tehát ez nem része annak a kezdeti A.I.O.W.A.-projektnek. Ugyanakkor a régebbi tervek alapján még ez is belefér, mert egyszer

elhatároztuk, hogy azok az emberek, akik benne vannak a csoportban, használhatják a nevet. Azzal együtt, hogy ezt megelőzi egy párbeszéd, miközben eldöntjük, mi számít A.I.O.W.A.-projektnek és mi nem. De ezenkívül más hiba nem volt, és most sincs.

Bevallásod szerint kezdetben a szlovén NSK ösztémvészeti csoport mintájára szerveződtek. Mit jelentett akkor számotokra az NSK provokatív, radikális (ön)íroniája? Akad-e szerinted ma hasonló hatású jelenség a művészetben, akire vagy amire szívesen hivatkoznál?

Ez azért túlzás, bár azt hiszem, számomra nagyon is szimpatikus megmozdulás volt. Kétségtelen, az NSK elég széles körű, és nagy hatást gyakorolt mindannyiunkra. Az egész generációra. Szerintem mindenkire, aki az alternatív művészettel kokettált. De a szó szoros értelmében nálunk nem valósult meg abban a formában ösztémvészeti csoportosulás, mint náluk. Egészen más társadalmi elkötelezettségről van szó az NSK, mint a mi esetünkben. Szerveződés szintjén végül is az eszmei imidzsük az, ami talán érdekelt minket egy kollektíva felépítésében. Itt is ugyanúgy terveztünk különféle műhelyeket, amiket szekcióknak hívtunk az induláskor. Viszont nálunk egy teljesen más politikai, azaz nem is politikai: egy más társadalmi elkötelezettségről beszélhattünk. Más körülmények, más szellemiség: nem identikus az NSK-éval. Az persze kétségtelen, hogy az NSK hatott ránk, A.I.O.W.Á-sokra, akárcsak arra az egész szellemi atmoszférára, ami Jugoszláviában, és így Szabadkán is a '80-as évek végén vagy a '80-as évek közepe felé uralkodott. Tehát inkább ilyen fajta viszony volt ez.





Az NSK-ban is működik egy kollektívum, egy láthatatlan szellemi közösség. Az individuumnak is egészen más szerepe van ebben a virtuális NSK államban.

Igen, az A.I.O.W.A. is eljutott addig a pontig, hogy saját nemzetet, államot, vagy mit tudom én mit, alapítson. Nálunk is megjelentek ezek a fogalmak. Azt nehéz lenne különválasztani, hogy mindez pont onnan eredt-e vagy sem. Az összehasonlítással az a probléma, hogy két más szintű dologról van szó, akár a marketing ügyekben, akár eszmei síkon. Egyébként mi az a generáció voltunk, amelyiknek természetes volt, nem pedig feladat más-ként gondolkodni. Azok a generációs vagy művészeti falak, amikkel még most is küzdök, meg sem érintették ezt a szintet.

Egyébként nem vagyok nagy ismerője az egész NSK-nak. Én úgy élem meg, hogy ebben a térségben ők egy megkerülhetetlen tényező, de kábé ennyi. Most nem tudom magamban a hivatkozásokat megfelelően elhelyezni, mivel nem voltam az NSK nagy követője vagy rajongója. Annak ellenére, hogy ma is mélységes tiszteletet érzek irántuk, és nagy élmény velük találkozni bármiben is, legyen szó akár színházról, zenéről vagy képzőművészetről – de ennyi.

Melyek a legmeghatározóbb színházi élményeid?

Jelentős színházi akciókkal, Grotowskitól kezdve, csakis videón illetve filmen, irodalomban tudtam akkoriban találkozni. Kétségtelen, hogy a Ljubiša Ristićtel való találkozás döntőnek bizonyult, ami a drámai színházat illeti. Az ő III. Richárdja megkerülhetetlennek tűnik. Más szinten viszont Nagy József az, aki nagyon is meghatározta szerintem az egész generáció útját. Azt a fajta színházat, amit tőle láttam, valamiféle csodaként éltam és élem meg még ma is. Ugyanakkor sok, talán kisebb híré művész munkája is fontos. Most Perót említhetném, Perovics Zoltánt. Őt ténylegesen egy olyan színházi alkotónak látom, akinek a létezése, a színházi működése itt a környéken, amolyan természeti kincs. Tulajdonképpen elég furcsa, hogy a közelben létezik egy ilyen kaliberű színházcsináló, mint Peró, akinek kétségtelenül meg kellene tudnia valósítania önmagát, mint egy adott térben, színházban alkotó művészt, és már összefuthatna azokkal az erővel, akik fenntarthatják előadásait. Ő is valahol egy nagyon fontos pont.

A '90-es évek elején a pályafutásod összefonódott az akkor nemzetközileg is ismert Ljubiša Ristić-ével (aki anno Sziveri János mellett is kiállt). Később ez fájdalmas végjátékba torkollott. Tudomásom szerint Ristić független művészeti tevékenységébe beleszólt a politika. Hogyan tekintesz ma a közös évekre? Egyáltalán Ristić dolgozik még valahol?

Nem tudok arról beszélni, pillanatnyilag hol tart Ljubiša Ristić rendezői sorsa: körülbelül 10 éve már nem tartjuk a kapcsolatot. Az a pár korábbi év jelenti a közös időszakot. Ő mindig is egy politikailag elhivatott vagy legalábbis ideológiailag nagyon határozott véleménnyel bíró ember volt, és a színház, amit csinált, valahol politikai színháznak nevezhető, intézményi értelemben is. Azt az együttműködést, vagy mindazt, ami akkor

történt, nem itatta át a politika, ám mégis a színházról szólt. És a köztünk lévő párbeszéd is valahogy így zajlott le. Ez még az az időszak volt mindennapjainknak, amikor – annak ellenére, hogy a mi kisebbségi szempontjainkból mutatkoztak bizonyos hátrányai – kétségtelen, hogy Ristić munkája pozitívnak számított az adott környezetben. Ő egy haladó szellemű, baloldali ellenzéki volt. Ugyanakkor egy nyitott, emberi színházra építő szemléletet képviselt. Másrészt, akkortájt huszonegy-két éves fiatalember voltam, aki színházi értelemben afféle mesterének tartotta őt. Az, ami később lezajlott az életében, mármint az a fajta politikai elkötelezettség ott, akkor nem volt jelen, legalábbis nem abban a formájában. Én a kőszínházak közül más színházban nem is vágytam dolgozni. Ami érdekelt, az a Szabadkai Népszínház, amit ő igazgatott, és valahol sorsszerűnek tűnt, hogy én oda kerültem dolgozni, és hogy ott kaptam lehetőséget folytatni a színházi működésemet. Olyan volt ez a színház abban az időben, ahol sokminden megtörtént, nagyon nyitott légkör uralkodott. Olyasmi, ami sokszor ma is elképzelhetetlen. Én már előtte is jelentkeztem ott a fiatal középiskolás, színház iránt érdeklődő gyerekek között. Ristić inkább a színházi kérdésekben jelenetett sokat nekünk. Politikai értelemben a fenegyerek imidzsét magára öltve szaladgált, amit mi tudtunk, vagy elismertünk, de az egy másik történet volt. Ha viszont úgy nézzük, hogy én ott megcsináltam két előadást, és amennyiben ez értéknek számít, akár a magyar színházi kultúra, akár a jugoszláv színház számára, akkor az föltétlen csakis pozitívum. Mondjuk más színházban nem politikai okok miatt, hanem a színházzal szembeni korlátoltságból eredően nem történhetett semmi, ahogyan ma sem. A szabadkai színházban azért másként zajlott az élet. A sérelmeket a szőnyeg alá söpörve, tisztelettel éltem meg az akkori időszakot, ma is így látom, akkor is, ha ennek a történetnek számomra nem vidám a vége.

Úgy tűnik, a nem hivatásos színházi világban a Woyzeck olyan tekintélyű darab, mint Shakespeare művei a kőszínházban. Sokan megpróbálkoztak színrevitelével. Számoltál-e azzal, hogy ki milyen módon nyúlt hozzá? Milyen kihívást jelentett számodra eme igen terhelő darab megrendezése?

Másodéves akadémista koromban ez volt a vizsgaelőadásom. A Woyzeck tényleg egy olyan darab, ami nem is csak az alternatív, hanem akkor a színiakadémiáknak szinte évente, kétevente megjelenő darabja, és amit a rendező vagy a színészek elkészítenek vizsgaelőadásként. Amikor én foglalkoztam vele, a környéken épp akkor játszott a Újvidéki Színház. Az ember persze megpróbálja átlátni, hogy kik és hogy viszonyultak ehhez a darabhoz, igyekszik mindent feltérképezni (előtte a Stúdió K-nak, Fodor Tamásnak készült egy legendás Woyzeckje, amit én nem láttam, csak olvastam róla). Azt hiszem, ezek az előzmények végül inspirációs pontokká váltak. Azt tudtam, hogy a darab megfelel annak az iránynak, ami engem akkor elkezdett foglalkoztatni. Valószínűleg úgy tekintettem a Woyzeckre mint egy apropóra, ami szükséges valamihez. De egy szinten újraírtam, átfogalmaztam, és a próbafolyamat is meghatározta az egész alakulását. Szóval már nem tartottam lényegesnek azt, hogy ez egy ismert darab-e vagy sem. Tudtam, hogy egy saját előadást fogok csinálni, egy saját nyelvezetű, vagyis az én munkáimhoz hasonló rendezést.



Ugyanakkor – erről mások is beszélnek – a színházcsinálók számára a *Woyzeck* általában egy nagyon hálás nyersanyag; egy olyan mű, amiből legendás előadások szoktak születni. Valami van a darabban, ami gyakran elősegíti azt, hogy nagyon jó rendezések szülessenek belőle. Érdekes volna megvizsgálni egyszer, miért. Nem arra gondolok, mennyire van jól megírva a darab, nem is az identifikáció a főhőssel a lényeg. Mert miről is van szó? Egy borbélylegény megöli a feleségét. És mégis e darab kapcsán általában tiszta és eredeti színrevitelek születnek.

Én lehetőséget kerestem az akkori materialista „költői” hozzáállásomhoz, amit fizikai színháznak szoktak nevezni. Tehát az esélyeimet kutattam annak az agresszív nyelvnek a megvalósítására, ami akkor foglalkoztatott. De ott változott meg bennem a dolog, amikor a darabban ráakadtam a Krisztián nevű gyerekekre, Marie fiára. Így eljutottunk az autizmusig, majd a Caspar Hauser-történethez. Természetesen nem úgy viszonyultam az autizmushoz, mint egy pszichológiai, szakmai, orvosi-klinikai tanulmánykészítéshez. Ezek az ismeretek inspirációs halmazként működtek. A világnak ez a fajta látásmódja vagy átélése érvényes metaforája lett a kornak, amiben éltünk, a generációnknak, annak az örületnek (háború), ami kialakult körülöttünk. De azt továbbra is hangsúlyozom, vitatandó: a háború jelenléte váltotta-e ki a *Woyzeck*-ből a jelenetek történéseit. Az előadásaim kegyetlen történéseit nem csak az ún. délszláv háború, illetve annak öntudatlan előérzete provokálta ki vagy motiválta. Ezt kétkeltem.

Ami a színházat és a próbákat illeti, épp Peter Weiss *Marat/Sade* hatása alatt álltam. Elég gyorsan ráakadtam, kis segítséggel, az akkori, mármint a *Woyzeck*-kori pszichiátriai gyógykezelések történetére. A pszichiátria-antipszichiátria témája, hogy hol is kezdődik az ember, azaz a bolond, amikor az ember bolonddá válik, klinikai értelemben. Vagyis a társadalmilag megítélt bolondság. Fölmerül, hogy bolond-e valaki azért, mert metaforikusan fejezi ki magát. Ennek a darabnak mindig megvolt a rebellis hatása.

Az előadást a darab első publikálásának megfelelően Wozzeck néven adták elő. Miért?

Alban Berg operájának is *Wozzeck* volt a címe. Úgy tudom, a névváltozat onnan származik, hogy a korabeli olvasók nem tudták a kéziratot rendesen megfejteni. Nálam azért jött ez a cím, hogy megkülönböztessem a *Woyzeck* néven ismert darabtól, mert egy rendezői-szerzői dologról volt szó. Egy archaikusabb, régebbi elnevezést használtunk. Majdnem ilyen egyszerű volt az egész. Hogy kicsit megkülönböztetve hasson, és visszafelé egy másik korhoz kötődjön. Nem a mi háborúnk miatt. Az persze nem volt rossz, hogy ez összecsengett. Hogy a nyomor, az a német nyomor összecsengett a mi nyomorult, háborús valóságunkkal, illetve annak előszelével. De az előadás nem direkt erről szólt. Inkább az volt a megkülönböztetés lényege, hogy egy archaikusabb, kevésbé ismert formája legyen a névnek. Bár mindenkinek világos, hogy miről van szó, mindenki tudja, hogy ugyanaz a *Woyzeck*, de mégis ez valahogy ad egy lehetőséget, vagy legyen egy ilyen kis, nem fricska, de jelzés arra, hogy ez azért különbözik. De mi is tulajdonképpen *Woyzeck*-et mondtunk, az interjúban meg mindenhol. Mégis az előadás *Wozzeck*-ként volt hivatalosan elnevezve, hogy jelezze ezt a... nem a másságot... de igen, azt. Nem csak azért, mert új akart lenni, hanem hogy ki-

fejezze ezt a különbséget. Az is érdekes, hogy – ha ez igaz – azért volt *Wozzeck* a korai változat címe, mert nem tudták helyesen kiolvasni a kéziratot. Az olvasata aztán megváltozott, mindenütt *Woyzeck* lett, nem pedig *Wozzeck*.

A Te változatodat látva felmerül, mintha mindenki azt viselné, amit Woyzeck, mintha kiszolgáltatottja lennének egy láthatatlan hatalomnak, mintha mindenki Woyzeck lenne. Egyetértesz ezzel?

Emlékszem erre, ez egy régi írás. Nem tudom, ki írta. De az tény: valóban így készült. Furcsa, hogy valaki ezt megírta. A próbákon tényleg kialakultak olyan improvizációk, ahol mindenki *Woyzeck* volt. Valahol úgy kezdtük a darabot, hogy mindenkinek saját feladata volt megteremtenie, megélnie ezt a személyes woyzeckséget. Talán ez most túl romantikusan hangzik, de legalább így érthető. Minden résztvevő saját viszonya, illetve viszonyulása a woyzecki problémához, és ennek a témakörnek a birtoklása jelent meg inspirációs témakörként vagy motivációként. Tehát ez igaz. A másik: ez a színház kollektív aktus. Előadásaimban nemcsak az az ember hordja a kétségbeesés üvöltését magában, aki dramaturgiai funkcióként képviseli ezt egy-egy darabban, hanem valahol abban az egész történetben jelen van, mindenkinek a hangszálait ugyanaz az érzés remegteti, természetesen a maga differenciált módján. És *Woyzeck* világa éppen egy olyan világ, ahol mindenki szenved, ahol mindenkit nyomaszt saját létének terhe. Ahol szinte mindenki, aki belenéz a tükörbe, azt a csodálatos *Woyzeck*-i mondatot mondja el, hogy: „milyen szép, szilárd, szürke az ég; az embernek kedve támad rá, hogy belevágjon egy kampósszőget, és rákösse magát”.³ Ez tehát mindenkiben megvan. Annak ellenére, hogy itt drámai szerepeket játszanak a színészek, az előadás egy olyan kollektív történetessé alakult át, ahol az egész képből, az egész tizenegynéhány emberes képből ez az érzés tör föl. Igen, úgy látom azt a részt, legalábbis, amit érdemes belőle megfogalmazni, hogy a kínzó is üvöltene a fájdalomtól, ahol a felemelt, ütésre készülő kéz mögötti arc ugyanazt a fájdalmat, érzést üvölti – még ha halkan is –, mint az áldozat, aki épp megroskad a ráért teher alatt. Mert ez mindkettőjüknek a terhel! Amikor az ember beszél, mindig egy egyetemes emberi dolgot próbál bemutatni. Még ha ez nem is ilyen egyértelmű, és most nem a világfájdalmak szintjéről akarok beszélni. Sőt ezt szeretném elkerülni. Ugyanakkor nem is valamiféle drámai szempontból kellene ezt nézni, hanem a térben lejátszódó történet szempontjából.

Az emberek itt foglalkoztak az álmaikkal, analizálták, hogy mi módon élnek meg a valóságot, az autista gyerekekről tudott információkkal, mesékkal, rémálmaikkal, imáikkal, ezzel az egész marginális státusszal. Mindez valahol a másfajta kommunikáció, a másfajta, mondjuk a bolondos emberek metaforikus közlésmódja. Ugyanakkor itt a *Wozzeck*-ben elhangzanak igazi, sőt, azt hiszem, klinikai gyűjtésben talált versek, írások, amit a klinikai értelemben vett skizofréniás betegek írtak valamikor. Az emberek, akik látták a darabot, ezzel a világgal kellett, hogy találkozzanak. Persze ezeknek az élményeknek nem mindig

³ Goerg Büchner: *Woyzeck*, ford.: Thúrzó Gábor. = *Uő: Összes művei*, Szerk.: Halasi Zoltán, Osiris, Bp., 2003. 119.



funkcionális a szerepük. Nem föltétlenül születik ebből valami, ami szükséges az előadáshoz azonkívül, hogy egy olyan hangulatot, atmoszférát vagy hozzáállást teremtsen, hitet el az emberekkel, a résztvevőkkel, ami előfeltétele annak, hogy valami megtörténjen.

Végeredményben a skizofrénia akkor félelmetes aktualitást kapott, háborzongató metaforája lett annak a valóságnak, ami a közelben tetet öltött. A délszláv háború kitörése, az az egész állapot: mind érezhető volt benne. De mégsem ilyen egyértelmű, hogy azért a *Wozzeck*, mert most itt ilyen a helyzet, és nagy jaj meg ilyesmi. Kétségtelen, ez egy aktuális darab, ahogyan az is, hogy egy ilyesfajta összhang alakult ki akkor. A bemutató után – azokban a napokban tört ki Szarajevóban a háború – H. P. (egy szarajevói származású, nagy tudású és sikeres rendező) odajött, s azt mondta, hogy az én *Wozzeck*em játszódik most Szarajevóban a valóságban, ahol látta egy másik, odavalósi rendezőtanonc *Woyzeck*jét, ami feszült volt és csendes, ami minthacsak Szabadkán történne valójában.

A Wozzecket A.I.O.W.A.-tagokkal és profi színészekkel realizáltad. Először dolgoztál profi színészekkel?

Hát, mondjuk így, igen. Azzal együtt, hogy kevesen voltak, mivel lassan profi színészekké kezdtek válni, vagy legalábbis színészhallgatókká azok az emberek, akik előtte az A.I.O.W.A.-ban dolgoztak. Ők a munkamódszerükkel tudták továbbvinni a színészhallgatókat, akik viszont egy más szinten tudtak visszahatni. Létrejött egy élmény az emberek között, akik nem hiszem, hogy kétségbe vonták azt, miért dolgoznak együtt. Szóval ez az A.I.O.W.A. akkor is ott lebegett, ugyanúgy, mint ahogy most. Nem fogalmazódott meg, nem lehetett továbblépni vele konkrétan, de valahogy ugyanúgy ott létezett, s valahogy mindenki a részének érezte magát.



Egyébként a Wozzecknek is voltak olyan részei, ami valahol nem meghasonulásnak bizonyult a részemről, hanem kötelességnek, ami miatt egy olyan verbalitást vagy textualitást vállaltam fel, amire lehet, már nem volt szükségem. És mondjuk az én művészi fejlődésemben már nem érdekelt, vagy soha nem is érdekelt volna, ám mégis, bizonyos kérdésekre válaszolt... Szóval, ez egyfajta kompromisszumnak tekinthető.

„A morál az, ha az ember morális” – hangzik el Büchner darabjában és a Te előadásodban. Mennyire lehet morálisan megítélni azt a világot, amit a darabod bemutatott?

Ezek mindig nagy szavak, de akárhogy is nézem, az emberi szenvedés megjelenítésével visszamehetünk egészen akár Krisztusig, akkor ez mindig tisztaságként jelenik meg, akár mennyire is brutális, agresszív a formája. Az én előadásaim olyan ártatlan emberi fájdalmat és szenvedést jelenítenek meg, ami világossá teszi, miről van szó. Vannak olyan kritikák, amelyek engem perverznek, azaz nem engem, hanem az előadást perverznek nevezik. Én viszont ezt nem érzem. Nem azért, mert ezekhez a dolgokhoz nem vonzódom, de a Wozzeck nem morális kérdést vet fel intellektuális síkon, nem egy szituációt teremt, amely föltenné azt a kérdést, hogy jogos-e vagy sem, és megbocsátható-e vagy sem ami történt. Inkább a megbocsáthatatlanság mellett szólt a maga agresszivitásával. Kétségtelen, maga a darab felvet egy morális kérdést, de ez roppant egyszerű séma. Elítélnék egy borbélylegényt. Ez a szövegben nincs benne, de ezért írta Büchner a drámát. Kivégeztek egy borbélylegényt, mert megölte a feleségét. A darab, mint tudjuk, nyitottan ér véget. Tulajdonképpen megöli a katonalegény a szerelmét, a megcsalás miatti féltékenységeiben. Na most, hogy mi módon állítsuk be az ő helyzetét, felmenti-e őt morálisan az, ami vele történt, ahogyan ő végig látta, ahogyan neki végig kellett néznie a világot: ez másik kérdés. De maga a darab, az előadás szerintem nem ezt boncolgatja. Ez egy eleve adott kérdés, amivel, aki ismeri a történetet, föltételezem, szembesülni fog. Nem arról szól, hogy az őt erő szenvedések vajon mentesítik-e az elkövetett tettek következményétől.

Említetted, hogy Woyzeck állati, ösztönös szinten létezik. Néztem a napokban egy műsort a tévében egy volt kínai fogolyról. A riporter azt kérdezte tőle, hogyan élte túl a szörnyűségeket? A volt fogoly azt válaszolta, úgy viselkedett, mint egy állat, nem törődött a morállal: mi a jó, mi a rossz, csak azzal foglalkozott, hogy legyen mit ennie és ennyi.

A túlélés egy másik kategória. Ám ismerünk olyan feljegyzéseket is ugyebár, ahol éppen a morális értékekhez való ragaszkodás, és annak gyakorlása éltezte az embereket, és az ezzel történő szakítás reménytelenné tette a túlélést. Fiziológiai értelemben nyilván ilyen helyzetben nem az erkölcsi mivoltunk élte tovább, gyakorta sokkalta praktikusabb dolgokról van szó, bár ez is kétségtelenül egyfajta hozzáállás az élethez.

Tudod, elfilozofálghatunk erről, mondhatunk hangzatos, illetve sokkolóan megbotránkoztató jelszavakat is, de azt hiszem, inkább legyünk karakterek, és ne úgy viszonyuljunk morális énünkhöz, mint az izzadt pólónkhoz, amit csak úgy lecserélünk jobbik esetben. Épp ez undorítja az embert. Ma már ez is olyan, mint a művészetben: mindenki a saját szálait



gombolyítja, követi, valahol dönt, és annak ellenére, hogy már nem a morális döntésétől függ örökkévaló létezése, mégis szabadon követi azt, amit a nagy semmi után szült meg a lelke, már amennyire szabad az ember ebben a csodálatos és nyomorult életben.

Soha sem világos, a morál melyik formájáról beszélgetünk. Tehát a morál, mint komolyan értelmezhető fogalom, vagy pedig egy nagyon is kétszínű, szinte nevetséges rossz. A Woyzeck-féle főhősöknél a morál a rossz kategóriájaként jelenik meg, amely megfojtja azt, ami létező. A Woyzeckben valami olyasmit látnak, valami olyasmivel azonosulnak, amivel ő nem. S az ő marginalitását vagy az ember marginális helyzetét éppen az általános morál kényszeríti ki. No de ne okoskodjunk!

Itt egy nagyon is elementáris, kegyetlenül lecsupaszított valóságról van, illetve kellene, hogy legyen szó. Az egész társadalom degradálódásán keresztül egy elállatiasodott valóságról, ahol még elementárisabbak az érzések – nem a tisztaság szempontjából, nem, mert tiszták az érzések, hanem nagyon, nagyon alapvető szinten –, ahol ezek az impulzusok még tisztán artikulálódnak. A kegyetlenség mint kategória sohasem jelenti azt, amihez szoktunk e szó kapcsán. A kegyetlenség nem azonos a kellemetlenség tartalmával.

A „posztmodern színházak” a testi, ösztönös artikulációt is valamilyen ideológia reprezentációjaként fogják fel. Te hogyan viszonyulsz a kortárs, ún. posztmodern színházi kísérletezéshez?

Fogalmam sincs. Egy más, nem trendi hozzáállást próbálgatok megfogalmazni a magam számára. Ah! Ideológia!

Nincs klasszikus identifikációs pont, de az elidegenítés nem föltétlenül intellektuális. Az számomra módszer, az a módszer, ami által ez a történet olyanná válik, amilyenre esetleg kell válnia. Nem ez a probléma. A klasszikus értelemben vett identifikációs pontok nem léteznek. Már nem. Néha ezért is esik jól olyan előadással találkozni, amikor ezek megjelennek, mert valami olyan kapocs alakul ki, ami már szinte elveszett az ember számára.

Beszélni a szenvedésről vagy a fenti kategóriákról még nem föltételezi azt, hogy e dolgoknak meg kell történniük. A rossz kapcsán mindig a szenvedés merül fel. A szenvedés, ami jóváteszi a rosszat. És hát nem a szenvedés az az érzés, amivel nekem föltétlenül foglalkoznom kell. Ez csak egy általános érzés, ami lehetővé teszi, hogy könnyebben megmagyarázzuk a dolgokat, hogy értsük egymást. Én ezt így élem meg.

A Woyzeck a '92-es belgrádi BITEF-en elnyerte a zsűri különdíját. A bemutatót követően részt vettél egy – a munkádról szóló – kerekasztal-beszélgetésen. Itt a darab által is megjelenített világot reménytelennek, apokaliptikusnak, menthetetlennek jellemezted. Ez volna a tizenkét évvel ezelőtti múlt. És a jelen? Változott-e valami, akár abban a térségben, ahol pillanatnyilag élsz, akár benned, aki ezt megéled?

Azt hiszem, a saját életemben van egy nagyon őszinte, egyszerű, alapvetően reményteli hozzáállás a dolgokhoz. Sok embert és kritikust az akkori helyzet és a darab arra késztetett, hogy azt kérdezze tőlem, akkor most van remény vagy nincs. Erre a legfrappánsabb válasz

azt mondani: nincs. Azt akarom, hogy igen, higgye el, ahogy mondom, arról van szó: nincs remény. Ez kihívó is a maga módján. De az tény, hogy '92-ben Belgrádban arról beszélni, de jó lesz, van remény, ez egy elég gusztustalan, bár nagyon provokatív valami lehetett volna. De azt morálisan vállalni, hogy így értékelje az ember az akkori történeteket, az egy másik szempont lett volna. A valóságot végtelenül szörnyűnek éltük meg, de nem reménytelennek. Valahol ez is egy érdekes skizofrén állapot volt, ahol azt a szörnyűséget, ami tőled pár kilométerre történik, szinte úgy tekintetted: hát, ez van.

A későbbi bombázásokat inkább tartottuk reménytelennek. Pár száz méterre tőled lángoltak az olajfinomítók, jól van, az inkább pár kilométer, de volt, amikor közelebb is került az egész. Ez egy furcsa állapot volt, de lehetett így élni. Lehet létezni úgy, hogy esténként bombáznak, és az a fontos, hogy nem téged fognak eltalálni. Azért ez '92-ben más volt. Szóval akkor inkább úgy működött a skizofrénia, hogyha ezzel becsületesen szembe akarsz nézni, akkor rájössz: mindez lehetetlen, nem létezik, hogy szembe tudsz nézni vele. Az ember elmegy, minél messzebbre, ha olyan típusról van szó. Mondtam már valahol azt is, vannak emberek, akik a harctéren csatáznak és vannak emberek, akik mondjuk a színházban. Azért valamilyen fajta harc volt ez is.

Az apokaliptikus vízióról... Az ember fiatalon néha szívesen tetszeleg ilyen szerepkörben. Az tény, hogy számomra egy másfajta, az életről szóló pokolmentes kép inkább vágyként jelenik meg. Talán azért, mert az a világ, ahol létezem, az egy Bosch-képet idéző, apokaliptikus világ. Innen még mindig beszűrődik olyan emlék, ahol fel tudsz fedezni valami tisztaságot: egy szobában, egy konyhában, egy nővel vagy mit tudom én. Mindenesetre a reménytelenség és az apokaliptikus állapot propagálása javarészt magatartás függvénye. Az apokalipszis szó nem abban az értelemben jelentkezik, hogy mindjárt meg fog szűnni a világ. Hanem, hogy nem lesz jobb. Továbbra is csak a saját förtelmes valóságomból, vagy abból a mocskból, ami az én lelkem, álmodok vagy teremtem meg a tisztaságot. De valahol annak a történetnek a birtokában, amikor bejárod a poklot, és áthat a másik világ jelenléte, illetve fordítva. A tiszta, hófehér szobádban pedig lángolnak a pokoli tűz emlékei. A pokolban semmi sem hat át semmit.

Ma már inkább egy csöndes pokol vonz, már ami a kifejezést illeti. A színházi nyelvzetben, gondolom, még nem zárult le a kegyetlen fizikai akció nyelvének megvalósítása, kiélésének folyamata. Valószínűleg lehetséges, hogy még pár agresszívabb tónusú előadásom létrejön. A nagy csönd, avagy a tisztaszoba-pokol, tehát a történet csöndes és emberiséggel átitatott része egyébként olyan értelemben vonz, hogy az a költészetnek egy másik formája, egy másik nyelve, ami azt hiszem, a munkáimnak egy következő fázisa lesz, ami felé szeretnék haladni – formai és térbeli tisztaság felé –, ezzel foglalkozni.

„A Wozzeckben mi egy autisztikus kisgyerekekre gondoltunk. Caspar meséje ez a Wozzeck-darabon belül”⁴ – állítod az egyik interjúdban. Tehát a darabot a gyermek nézőpontjából látjuk. A gyermek itt tisztán látja a felnőttek káoszát. A mindannyiunkban bujkáló gyermek lenne az ellentét?

⁴ Urbán András mondja. Lejegyezte Balog József, Színház, 2004/3., 45.



A gyermeki én mindig képvisel egyfajta tisztaságot. Nálam a gyermek a szemlélődő pozíciójában áll, akárcsak a közönség, valahogy mindannyian látjuk ezt a világot. Egyszerre vagy a részese, miközben nézed, látod. Mindenki vissza tud jutni azokba a gyermeki szemekbe. És ezt nem föltétlenül egy romantikus tisztaságnak kell elképzelni, nem, nagyon is megvan benne, sőt még jobban megvan benne, ha más nem, akkor az állati tekintet (egy antilop tekintete). Egy kívülálló, de nem kitaszított nézőpontja, a gyermekségből eredendően kívülálló szem és perspektíva. A gyerek a világot is lentről nézi, vagy mindig valahonnan máshonnan, ahol mást jelentenek ezek a dolgok, és a részeket mindenképpen másként összegzi. Ma már nem újdonság szólni a szétesett világról, ám akkor nekünk ez félelmetesen ilyennek tűnt. Bár ez most is így van, sőt, most még inkább. Hogy van szétesve a világ? Sokkal jobban, mint tizenkét évvel ezelőtt. Az apokalipszis nem modern fogalom, a dolgok végét jósolni nem érdekes történet. Tudjuk, jól van. De az embernek zsebre kell dugnia a kezét, és vállat vonva valahogy élni tovább. Ez valószínűleg nem nagyon haladható meg. Nincsenek lehetőségek. Mégis valahogy úgy próbálsz élni, mintha ezek léteznének. Nincs morál, vagy a morál az teljesen szükségtelen és hazugság, mégis egy bizonyos pillanatban másként döntesz, s az ember el tudja rendezni magában a dolgokat, és akkor az csak úgy van, az ellentmondások ellenére.

Woyzeck mellett más klasszikus darabokkal is kísérleteztél. '92-ben a Hamletet csupaszítottad le egy meztelen, teatralitástól megfosztott színházi nyelvre. Az egész egy boschi pokol-látomásra emlékeztetett. A szimultán színpad-használat a középkori misztériumjátékokat idézte. Csakhogy a Te változatodban nincs megváltás, Hamlet nem kíséri meg helyreállítani a rendet, nincs mit leplelni: a Globe-ból egy csontváz-szerkezet maradt, a benne megjelenő színészek autisztikusan zárt-nak tűnnek, nem kommunikálnak a közönséggel, az elhangzó súlyos shakespeare-i szöveg hatástalanul, üresen kong. Nem tartottál ettől a túlterhelt szövegtől?

Nem biztos, hogy súlyosnak kell nevezni a szöveget, az üresen kongás meg csak bizonyos értelemben igaz. Tehát mint kritikai észrevételt inkább kikérem magamnak. A *Hamlet*-et durva húzásokkal, de kizárólag Shakespeare *Hamlet*-jének szövege alapján készítettem, egy-két temetési, ősi dán dalon kívül más nem került bele. A tervezett befejezés technikai értelemben nem valósult meg: amikor mindenki mindenkire kardot ránt, elkezd esni a hó, és csak esik, és esik, esik. A végtelen öldöklés, illetve az egymás torkának szegezett kardok által, a folyamatos hóesésben lassan lebénuló világnak mégiscsak kellett volna hordoznia egy utópisztikus megnyugvásérzetet, afféle tiszta, békés, hideg csöndet. Ez még a reménytelenség fázisának az előadása. De nem erről szólt a befejezés, ez inkább csak terv maradt. Igen, a *Hamlet* díszlete olyan volt, mint egy triptichon, egy szétnyitható sík. Egy vásári attrakcióként használt halálfatal (halálhordó, amiben motorokkal száguldanak körbe-körbe) alakítottunk át. Bosch ilyenkor persze felmerült bennem, ha nem is mindig szándékosan. Az a *Hamlet*, amit videón láthattál, maga a bemutató, tényleg az utolsó pillanatban állt össze. Ennek aztán volt egy verziója, ami sokkal jobban egyben volt, azzal együtt, hogy egy igazi végleges, kemény, befejezett verzió nem alakult ki, mint a *Wozzeck*-nél. De elképzelve ezt az előadást, bevallom, hogy ma is, ha létezne, elég bizzar örület lenne. Most ezt képtelenség

megírni, de gondolj bele, amennyit láttál belőle, az ma is botrány, pozitív értelemben, bár nem szálltam el én ettől sem. Most képzeld el ezt '92-ben!

Az akkori kritika a Hamletet, akárcsak a Wozzecket, többek között aktuális politikai referenciák fényében értelmezte. Egy ország széthullásán túl, mennyire szól ez a darab a színház, a kultúra és az emberi mítoszok (pl. Hamlet) végéről?

Mégha teljesen aktuális politikai vonatkozása is egy darab, úgy gondolom, amennyiben valamire való emberek csinálják, az mindig ezekről is szól. Az aktuálpolitikai vonatkozások, azt hiszem, egy ilyen *Hamlet*-féle darab esetében nagyon durvák és nagyon alpáriak szoktak lenni. Szinte afféle azonosítás, hogy ki kicsoda. Ebben az esetben ilyen nem volt, de az előadásnak talán mutatkozott aktuálpolitikai hatása. Az a miliő, amit előhozott, s azért '92 Belgrádja, amikor a délszláv háború a legjobban tombolt. Szinte a legszörnyűbb dolgok történtek. A hotelben, ahol elszállásoltak bennünket, terepruhás emberek járkálnak, és csak forgott a fejünk, mivel egy éve tartott az örület, azt sem tudtuk, mi van. Végül is hasonló jelenetektől áll az előadás, mint amilyen híreket kapsz arról, hogy a harctéren mik történnek, illetve azokban a falvakban, amiket megszálltak a katonák. Mondjuk ez a legdurvább hatása, vonatkozása a valóságnak. Persze, előadásomban ez a világ egyfajta felfokozott erotikával átitatva jelent meg, azaz nem is erotikával, hanem egyfajta felerősített testi érzékenységgel, amely végeredményben teljesen objektivizálta, elidegenítette az emberi testet, akár a halál, amikor az élő organizmus már csak hulla. Akkoriban egy kemény, legalábbis provokatív lépés volt a szexuális és a gyilkossági aktus közötti párhuzam meghúzása. Az emberek nemi szerve gyakran egy kard, ami miatt gyerekek hálnak meg. De ez a színházi valóság nem tudta meghaladni azt az igazi valóságot. A valóság ott volt kilométerekre az előadás helyszínétől. A szörnyű felismerés ebben az, hogy nem történtek szörnyűbb dolgok a színpadon, mint amit akkor mindennap közölt a híradó. Ugyanakkor amennyiben a *Hamlet* generációs előadás volt, az embereket valamiről el kellett gondolkodtatnia, hogy letisztázzanak magukban valamit. Ebben az esetben az egész csak annyi, hogy Te élsz ebben a miliőben, ahol felteszed magadnak ezeket a kérdéseket. De a kérdések nem a környezetre vonatkoznak, inkább a saját helyzetedre. Egy politikai pamflet szintjén ezt el lehet mondani, de egyébként az eredendő, illetve az általános valóságot érintve nem valószínű, hogy komoly megoldások léteznek...

Szerinted mi teszi lehetővé egy ilyen zárt előadás esetén a kommunikációt a közönséggel? Egyáltalán fontosnak tekinted-e a nézővel folytatott láthatatlan dialógust?

Mindkét előadásomnál érdekes, hogy a bemutató, annak ellenére, hogy tisztán magyar nyelvű előadásokról van szó, főként szerb ajkú közönség előtt zajlott. Gondolom, ez egyik esetben sem okozott kommunikációs problémát. Tehát valahogy úgy a jó, ha a szöveg értelése nélkül is kommunikál az előadás. A *Hamlet*-nél annyival könnyebb, hogy mindenki annyira ismeri a történetet, hogyha nem is meséled el következetesen, akkor is világos, miről van szó. Az előadásaimat azok is nézhetik, akik nem értik a magyar nyelvet. És



általában olyan visszajelzések érkeznek, hogy ők értették azon a szinten, amiről az előbb beszélgettünk, legalábbis bízom benne. Nem kellett dekódolni. Azt hiszem, az jár legjobban, aki nem akarja dekódolni a történetet, ha nem érti, nem próbálgatja összerakni, hanem rögtön át tudja magát szabadon engedni azoknak a történeteknek a szemlélődés okán, amelyek előtte zajlanak. Azt, hogy most ennek mi lehet a titka – nem tudom, ezt nem én szeretném megfogalmazni, de az kétségtelen, a színház valahol egy érzéki művészet, az érzékekre hat, más szinten, mint ahogy például az irodalom kommunikál. És ezen a szinten ezek egyetemes, archaikus nyelven szólnak meg, ez pedig valahol univerzális. S ezt megcélozni talán a legfontosabb vagy legalapvetőbb. A táncszínháznak van ilyen vonatkozása. Nem arra gondolok, hogy az előadást úgy nézed, mint egy táncot, semmi köze a tánchoz, ha csak nem a nüanszaiban esetleg, de úgy nézed vagy úgy tudod nézni, mint a táncszínházat. Az a történet a fontos, ami a színpadon zajlik. Egyébként én a szövegre gyakran tekintek vagy tekintettem úgy – noha egy értelmi rendszer része –, hogy konkrét tartalmakat közöl, auditív értelemben, vagy, hogy is mondjam, hangi értelmében zeneként létező valami, ami gyakran ugyanolyan fontos, vagy legalábbis már önmagában lényeges, tehát még a szöveg értelme előtt képes megállni a helyét. Ez nem jelenti azt, hogy a szöveg nem fontos, hanem, hogy tehát értelem nélkül is működik, mint zene, hang vagy egy másik sík. Tehát mint materiális valóság, nem pedig mint logikai rendszer.

Grotowski azt állítja: „Csak egy olyan érték van, amit se a film, se a televízió nem tud elrabolni a színháztól: az élő emberek közt születő közvetlen kapcsolat. Ettől a vad erupciótól nem kell a nézőt semminek sem elválasztania, legyen szemtől szemben a színésszel, érezze leheletét és az izzadságát.”⁵ Mennyire fontos számodra ez a színész és néző közötti közvetlen, szinte már testi kapcsolat?

Ezek nem mai mondatok. Az kétségtelen, hogy a színházban alapvető és megfellebbezhetetlen dolog az élő emberek közti kapcsolat. A néző az adott térben érintkezésbe kerül azzal a történettel, amit más élő emberek hoznak létre. Ez a színészekkel való kapcsolat igazából maga az előadás, annak ellenére, hogy már a színészek közötti viszony és történet is az. Mindemellett azt hiszem, ezt ma már nem csak így lehet megalkotni. A közelség vagy a szembenállás nem ezen múlik. Valójában az izzadság és lehelet érzését eléggé félreértelmezték, ma már szinte nevetséges dolognak tűnik. De Grotowskinál mindenről volt szó, csak nevetségességről nem, tehát csak fejet hajthatunk előtte. A színház valóban élő aktus tétele, és a teljes lángban alkotó színész szerzetesi, szent mivoltának megteremtése nem elhanyagolható, egyszerűen alapkö. Ám ezek érzékeny dolgok, ezzel óvatosan kell bánni, úgy a testkipárolgásokkal, mint a legbensőbb rétegek folyamatos feláldozásával. Szóval ez komoly kérdés.

Ma már a közelség is nyilván inkább tartalmilag értelmezendő, mint külsőségeiben. Ha a színész izzadságát nézem, és ez nem egy rítus, a rítusig eljuttatott előadás, akkor ez in-

⁵ Jerzy Grotowski: A lemeztelenített színész. = Uő: *Színház és rituálé*, ford.: Pályi András, Kalligram, Pozsony, 1999. 30.

kább zavaró elem. A rituálé esetében a színészt – más szóval azt az embert, aki olyan akcióban van, ami számomra az előadást képezi – mint átlényegített valakit látod. Ha nem jut el erre a szintre, akkor egészen másról van szó. Akkor inkább zavaró tényező. Szóval amikor még nagyon fiatalon ráakadtunk, Grotowski nekem is, mint mindenkinek egy alapvető hozzáállás igazolása volt, pozitív értelemben vett önigazolás, ha van ilyen. A szegény színházról szóló írások megismerése alapvető inspirációt jelentett. Nem olyan rég többször találkoztam olyan értelmezésekkel, amelyek a szegény színházat olcsó színháznak értik, gondolják. Egy nevetséges gazdasági kategóriává degradált fogalomként kezelik, szerintük általa olcsóbb vagy élhetőbb a színház. Itt azért nem erről van szó. Mindez sokkal fontosabb, mint az efféle felszínes megoldások.



Egy szerb színházi kritikus, Radomir Putnik azt írja a Hamletről, hogy az „elsősorban egy kemény fizikai akció”, amelyben „a kastély platóin és falain zajló szakadatlan mozgással és intenzív fizikai aktivitással arra törekednek, hogy helyettesítsék a drámai hősök hiányzó pszichológiai felépítettségét”.⁶ A színészek egymás közti viszonyát mennyire tekinthetjük testi kommunikációnak?

Lehet, hogy itt igaza van, de Putnik egyszer azt írta a *Harmatról*, hogy a sötét erők szerzeteseinek a (mit tudom én milyen) rituáléja történt meg, ami akkor is nagyon hízelgő volt... ha-ha-ha. Itt nem részletekig pszichoanalizált színészi, illetve klasszikus értelemben vett színészi, vagy a figurák közötti viszonyokról van szó. Természetesen ez egy út, amin végigmegy az ember. A *Hamlet* nyelvezete volt az, ahol egy testi síkra került át a dolog. Tehát a nyelv, amin keresztül bejött, tudatosan a meztelen ember akciójára csupaszított megnyilvánulás volt. A *Hamlet*nél mindig a szexus irányába fordított jelenetek, gesztusok, vagyis akciók zajlottak. Kimondottan szexuális halmazban, tehát ilyen értelemben volt a kifejezés nyelve a test, illetve testi, vagy hogy tetted fel a kérdést?

A testi kommunikációra kérdeztem rá.

Avagy a testiség. Azon felül, leegyszerűsítve a dolgot, mindkét előadás esetében – és más előadásokban is – azért merül fel a fizikai színház kérdése, mert a színészek a felfokozott fizikai aktivitás állapotában léteznek, fizikailag is minden pillanatban lekötött hely-

⁶ Radomir Putnik: *Hamlet u bazenu*, Politika 1992. szept. 29., 14.



zetben vannak. Ez tény. A színészi aktivitásnak módja a fizikai akció. És általában olyan fokú, hogy intenzív cselekvést igényel.

Ez rokonítható a body artos performanszok, előadások világával?

Ezt nem konkrétan a body arttól örököltém. Inkább úgy gondolom, body artos elemek találhatók, abban, amit csinálok. De hát azért sokminden más is történt, mint önmagában a body art. A színész is test. Megjelenik teljesen objektív testként az egészben. És a színész NYERSANYAG is. Ezt nem kell félreérteni! Amennyiben ezt a képzőművészetre vonatkoztatva nézzük, akkor azt mondhatjuk, a színész: képzőművészeti nyersanyag. Bármilyen fájdalmas is ez kimondva a színész számára. Néha hazudni kell, hogy ne ezt gondolja, de erről van szó. Tehát mint egy objektum, amelyik jelen van az adott környezetben. Mindig elidegenítve. Tehát nálam a fizikai színház azért is merül föl, azért is emlegetik, azon cselekvések mellett, amelyek lezajlottak az előadásaimban akár önálló performanszokként is, tehát a valóságnak vagy valaminek az aktív megtörténeése, mert fizikai értelemben a színészek elkötelezettek. Nem kényelmes nekik az előadás, sokat kell benne futkosni. Egyébként, amit az említett kritikussal kapcsolatban kérdeztél, lehet, hogy vannak ilyen vagy voltak ilyen problémái az előadásnak, de nem azért szaladgáltak a színészek, hogy kendőzzenek bizonyos pszichológiai hiányosságokat. Az előadás nem erről szólt.

Mit jelent számodra az előadásaiddban gyakran megjelenő lemeztelenített test látványa?

Erről, azt hiszem már beszéltem. A legjobb lenne azt mondani, hogy semmi mást az egyszerű érzékiségen kívül. Testiséget! Egy síkon részese az erőszaknak, bár gyakorta inkább a szenvedés jellemzője. Más szinten az ellenpontja, épp a testi szerelemből eredően (és egyéb, akár szakrálisnak nevezhető tartalmak miatt). A meztelen test is cselekszik, és a színházban leggyakrabban tesz valamit, sosem csak pusztán meztelen test, és ahogyan létezik, az határozza meg jórészt a tartalmát.

Az biztos, akármilyen objektumként is kezelik a színészt, ő egy kétségbevonhatatlan tényező egész emberi lényét, személyiségét tekintve. A jelenléte, az, ahogyan a színpadon megtestesül, mindenképpen közvetít valamiféle tartalmat. Természetesen mindennek köze van ahhoz a tartalomhoz, amit meg akarsz valósítani. Annak ellenére, hogy többször említettem már, a színész teste objektum, mindig is keresem azokat a színészeket, akik kreatívan és nagyon tisztán képesek részt venni a munkában. Az is alapvető fontosságú, hogy maximális alázattal tudjon önmagáról teljes mértékben lemondani, még ha ezt nem is várja el tőle senki. Valahol itt kezd el működni a jó színész kategóriája, legalábbis bizonyos értelemben, de ez egyáltalán nem jelenti önmaga megaláztatását. Olyan színészekre volna szükségem, akik mint robotok végig tudják hajtani az egészet, és azt is kontrollálni tudják, hogy más érzelmek ne kerüljenek előtérbe. De ez nem jelent semmilyen börtönt. Szóval lehetne így is dolgozni. Általában mindezt sokkal alacsonyabban szinten szokás érteni, hogy akkor a színész emberi méltóságának, színészi vagy alkotói szabadságának a negatív nemtudommiye... Nem erről van szó. Ettől sokkal tudatosabb a választás. De akkor is



Gyerekek és katonák

mondtam, gyakran elég volna valaki, aki végre tudja hajtani a meghatározott feladatokat, ám nem mindenki tudja ezt sem megcsinálni. Nem is kész rá, vagy nem tudja kivitelezni a megfelelő szinten. Viszont mindehhez gyakran nem a tudás megvillantása, hanem épp bizonyos elemek visszafogása szükséges. Ez olyan, mint a Pilinszky költészete kapcsán mondtam; a színész, illetve az az ember, aki hozza azt a bizonyos érzést, pontosan úgy tud ülni, hogy amikor ránézel, teljesen világos, miről van szó. Nem több ennél. Azok a munkák, amikről beszélünk, azok kimondottan expresszív színházi előadások voltak. Erős fizikai aktivitásra, erős hangra, kemény, talán attraktív tartalmakkal. Azért, mert mondjuk ilyen volt számomra ez a kor, nem a világban, hanem én voltam abban a korszakomban. Ma talán nem divatos dolog az expresszionizmus, de akárhogy is nézed, ott kezdődnek a fontos dolgok, ami, tegyük fel, a színházban a két ember, az emberek közti kapcsolat pl. a néző és a színház között, a néző és a színész között, amennyiben ez a színház. Ez ott születik meg. Tényleg meg kéne csinálni azt az előadást, azt a csapatot, amiről most beszéltem, és ami az előbbi koncepcióra épül. Nem a brechti elidegenítésre gondolok, inkább arra, hogy a színész ott kezdődik, hogy végrehajt valamit, és ezt az alapérzést sugallja. Nem kell eltitkolni, láthatóan végrehajtók.

A félreértések kiküszöbölése végett megjegyzem: nagyon fontosak azok az emberek számomra, akikkel dolgozom, akár a színészek, akár más kreatív közreműködők.

Megfordult-e már benned, hogy színészként is megjelenjél a színpadon? Eddig, ha jól tudom, csak a Wozzeckben volt egy kis szereped. Nem érzel késztetést egy nagyobb alakításra?

Nem jól tudod! Régebben is játszottam a saját előadásaimban, és azon kívül még néhányban. A Wozzeckben például amikor bevonul a közönség, akkor én madármaszkban kítá-molyogtam, leguggoltam ott, ahol állt egy installáció: egy madárember katonazubbonyban, fölötte egy kalitka, amiben ég egy lámpa. Mintegy az az ő álma, de nem úgy, ahogy ez a te fejedben van. Ez az egész kép volt az álma. A végén én bejövök és a leereszkedő lámpaburában kicsavarom az égőt. Ennyi volt, én fejeztem be. Ezen a síkon tudtam végigvezetni azt, hogy én mint rendező bejövök, és tessék, ennyit láttatok, ennyi volt, kicsavarjuk az izzót. Mielőtt Woyzeck megöli a feleségét, majdhogynem ugyanezt teszi ő is: eloltja a lámpát, kicsavarja az égőt. Nálam nincs gyilkosság. Annak ellenére, hogy ez a darab szörnyűségekről beszélt, a gyilkosság nincs bemutatva, senki sem öl meg senkit. Ez az aktus nem történik meg. Amikor minden teljesen véget ért, akkor jövök én és kicsavarom az izzót. Egy gesztus, ami személyes is akár. Különösebb színészi ambícióim nincsenek, ám ez nem jelenti azt, hogy nem fogok többé színpadra lépni. Nem kapcsolódnak ehhez vágyaim, néha gondolok rá, de nem túl komolyan.

A Pilinszky János, Søren Kierkegaard, Shakespeare és Heiner Müller írásai alapján készült Gyerekek és katonák című előadásod a kamaszokat kegyetlennek, felnőttesen romlottnak, ugyanakkor törékenynek, esetlennek, kiszolgáltatottnak mutatja be. Ez mennyire árnyalja a Wozzeck szemléletét? Mi vonzott Pilinszky gyermek-szemléletében?



A gyermeket színpadon megjeleníteni, illetve a deszkákra helyezni, kétségtelenül jel vagy metafora. A gyermeki kegyetlenség megnyilvánulásai is határtalanok. Természetesen itt önmagától megjelenik az objektív, erkölcsmentes látásmód, amit épp az erkölcsi minta ismeretének hiánya tesz lehetővé. A szülő, illetve a társadalom gyakorta épp azt díjazza, amikor a gyermek elkezdi az intelligencia látható jeleiként ravaszul, illetve prostituáltként artikulálni magát. Általában mindenki boldog, hogy a kölyök milyen találékony, amikor kezdi önmagát érvényesíteni, pedig ilyenkor épp romlottságát, prostituálódását ünnepeljük.

Pilinszky költészetében a szüntelen, fogalmi, esszenciális, mindenen túli csönd van jelen, ez áthat a dolgokon, a nem-csőndön. Nála a gyermek megjelenése tulajdonképpen afféle gyermekén túli, illetve egy olyan paradoxonszerű tartalom, amely túl van mindkét értelmezésen, és a maga tiszta mivoltában jelentkezik. Ez lehet az a gyermeki szem, amelyet az embernek nem árt megőriznie.

A *Gyerekek és Katonák* című darabomat olyan kamaszok adják elő, akik már nem gyerekek, még nem katonák, testileg a forradalmi én birtokában vannak. Tehát itt jelen van az a mély, eredendően gyermeki az ellenkezőjével együtt.

Pilinszky költészete, akárcsak Büchner *Woyzeckje*, a szegénység költészete. Ahol a nincs az, ami van. A *Woyzeck* valahol a szegénység darabja. Minden szinten, lelki, morális, érzelmi értelemben is. Pilinszky szintén tekinthető a szegénység költőjének. A szegénységet veheted úgy is, mint lecsupaszított formát, ami bizonyos gazdagságnak tekinthető. Van az emberi értelemben vett szegénység és a fölösleges javaktól megfosztott valóság. Itt jelentkezik a kifejezés tisztasága, ahol a dolgok megtörténnek. Mást hordoznak és mást kell, hogy hozzon az akció. A történet még nem biztos, hogy indukál megnevezhető fogalmakat. Épp azok az érzések a fontosak, amelyek nem általánosak, mégis nagyon tiszták, nem konkrétumok, nem éppen egzaktan meghatározható fogalmak, legalábbis a szó szokványos értelmében. És ezt sem kell túlmisztifikálni! Tehát én úgy tekintek magára a színházra a saját előadásaimon keresztül, mint valami olyasminak a kutatására, ami nem artikulálható más nyelven, csak a színházi történet nyelvén. És bátorkodom azt gondolni, van ilyen. A színházat tehát nem az önmagát vagy önmagunkat kutató eszközének tartom. Szóval az ember gyakran ráfázik ennél a témánál. Azokra az írókra is mindig furcsán néztem, amelyek tanulmányt írnak valamiről, és a fölismerés szintjén fogadnak el dolgokat, azokat az első lépéseket, ami a színházban a tett. Így pedig nem mint kategorizált problémák, inkább mint nem-létező problémák már rég világosak. Ez az amikor valaki az újítás címen megpróbál átlépni egy határt, ami számodra természetes lépés volt, magától értetődő. De a szakírók ezt valahogy úgy állítják be, mint egy szakmai bravúrt. Szóval olyan kérdések megfogalmazására kényszerülsz, amelyek egyáltalán nem kérdések számodra. Mindig akad egy rakás ember, akit ezt nagyon is intellektuálisan és nagyon is iskolás szakszerűséggel gondolja megfogalmazhatónak. S általában itt születnek a problémák, mert nem olyan egyszerű a dolog. Tehát nem lehet, illetve nem kellene elvárni a kísérleti, illetve az alternatív színházról, hogy ugyanazokat a kérdéseket válaszolgassa meg verbálisan, miközben másról van szó, azaz nem ezen a nyelven kommunikál. Így nemcsak idővesztés, hanem általában egy bizonyos degradáció és elferdülés is jelentkezik. A kérdés logikai

béklyójában az ember hazugságra kényszerül. Állandóan találkozol azzal a problémával, hogy a mai modern színi iskolákban tanuló teatrológusok, akik más affinitású emberek voltak, hiába tanulnak a modern színházról, lehet, hogy nyitottak is rá, mégis nagyon furcsa konfrontációk jönnek létre azáltal, hogy a látottakat nem tudja hova elhelyezni, nem azt a fajta gondolkodást képviseli, amellyel el tudná fogadni a másságot. Mivel szembekerül azzal a fallal, hogy a gyakorlat nem felel meg annak, amit erről tanult, az adott előadásban minden másként van, mint ahogy azt bizonyos emberek írták a tankönyvben az alternatív, kísérleti előadásokról. A fő kérdés, hogy miként állnak a modern vagy a posztmodern alternatív színházhoz. Ahhoz a színházhoz, ami már túl van ezeken a töprengéseken. Már nem akar, a történetben nem tud ideológiai újdonságot hozni, hanem valami önállóan létező és másfajta valóságot képvisel. És egyszer csak azzal szembesülsz, hogy a fiatal ítéző ezt nem tudja hova tenni. Számára az a legnagyobb probléma, hogy ezzel a hozzáállással nem lehet azt megírni, amire gondolt, mert az nem felel meg a kapcsolódó irodalomnak, ez pedig nagyon bosszantó. Az egyik legnagyobb veszélye szerintem mindennek, hogy az alternatív – most ezt a szót kell használni, hogy értsük egymást –, vagy kísérleti – mondjuk ez egzaktabb mint az alternatív –, vagy az avantgárd művészeteket – szokták így is hívni – ugyanazokkal a logikai kulcsokkal, ugyanazokkal a szakmai hozzáállással próbálják megérteni és megértetté tenni, mint az ezelőtti, másfajta, klasszikus értelemben vett művészetet. Holott ez olyan, mint amikor az álmokhoz viszonyulsz, ahol a megismerésnek mindig van egy olyan intuitív rétege, amit az ember ezen a szinten már tudatosan használ, tehát ismeri ezt a fajta nyelvet. Egyszerűen nem ugyanazokra a kérdésekre felel azokon a pontokon, ahol egy másik, tehát egy klasszikusabb, racionálisabb művészet áll a háttérben. Valószínűleg máshol vannak a súlypontok, és szerintem nagyon sokan itt csúsztak el éppen. Tehát, meg kell felelned azokra a kérdésekre, amiknek te megfelelsz, de ezek csak részei a folyamatnak, nem pedig a céljai. Állandóan visszahúznak, sárba rántják az embert, tényleg úgy, mint az albatroszt, akit agyonvernek a hajón. Mert állandóan próbál megfelelni a körülményeknek. S végül az ember összehoz egy előadást, ideológiákat hazudik hozzá alátámasztandó a dolgot, amit egyébként nem kéne, sőt, hibákat is ejt amiatt, hogy azt a fajta értelmet próbálja kiszolgálni, amire igazából semmi szüksége. És ez lesz előadásának és életének az egyetlen hibája. Ugyanakkor vannak olyan művészetek, amiket máshogy kezel az ember. Az egyik jeles alternatív fesztiválon egy kerekasztal-beszélgetésen valamelyik fiatal azt kérdezte (mellesleg már írt kemény véleményeket ilyen előadásokról): hogyan kell hozzáállni ezekhez a dolgokhoz. Semmi rossz nincs ebben, csak arra gondolsz, éppen az alternatív színházi fesztiválon kerülsz olyan helyzetbe, ahol kezded magad frusztráltan érezni, mert az a kérdés: mit kell kezdeni ezzel a mássággal. Ez valahol félelmetes, hogy ugyanarra válaszolsz; mintha valamelyik klasszicista, szuperpszichorealistaturland egyetemen védekezne. Örület, hogy épp ott tesznek fel neked ilyen kérdéseket (hogy úgy érzed, rossz dolgot csináltál) azért, mert ő az egész nem érti, és azt sem, hogy ezzel mit kell kezdeni. Nekem meg nem ezzel kell foglalkoznom, az is biztos. Ez persze nem jelenti azt, engem nem érdekel, hogy más mit gondol. Nagyon is érdekelne, csak jó volna visszatérni arra a kamaszkori hozzáállásra, amikor azt éreztem, nekem ezt éreznem kell. Ez hiába nem egy megalapozott filozófia, mégis ez a lényeg. Szóval az az ember hazudik,



aki alkot, hazudik azért, hogy alátámassza azt, amit csinál. És itt a nagy probléma. Valamit beszélünk, valamit hiszünk valamiről, aminek még csak szándékaiban sincs köze hozzá – mindezt csak azért tesszük, hogy egy racionális dolognak tűnjön. A saját magán belüli racionalitása viszont másfajta. Másfajta energiákat, másfajta elemeket használ. De hát ezeket mindig meg kell fogalmazni valahogy. Emlékszem, én a Wozzeckben is mennyi ideológiát gyártottam azért, hogy a résztvevők egy bizonyos hányadával elhitesse, mit miért csináltam, mivel ők úgy képezték magukat az iskolában, hogy elvárják a tudatosságot. Én tudtam, hogy ez fog történni, de igazából nem érdekelt, éppen kinek az álma az akkori darab, mert nem ezzel foglalkozik a valóság, vagyis a művészet, hogy most ez a te álmod, ez meg a kisgyerek álma. Álmok találkozásáról van szó, és ez sokkal szintetikusabb, szimbiotikusabb ebben az egészben, mint hogy szükséges legyen mindezt ilyen egzaktul különválasztani. Mégis meg kell csinálni: ennek azt hazudod, amannak azt fogod mesélni, a tanárodnak megint mást, az interjúban pedig erről beszélsz stb. Persze ez nem mindig ilyen nagy gond.

Így viszont egy olyan helyzetbe kerülünk, hogy nehéz bármiről is beszélni. Van egy élő organizmus, az előadás, ezzel kapcsolatban születik egy élmény, amit később megpróbálunk megfogalmazni valahogy. Nyilvánvaló, az előadásról való beszéd nem azonos az előadáson átélt élménnyel.

Na jó, ez világos, nem ez a probléma. Lehet, hogy benned az adott pillanatban nem születik meg a kérdés, hogy az miért történik meg, mert teljesen nyilvánvaló és sorsszerű annak a valaminek a története. Arra gondoltam, hogy engem ez úgy is érdekel, mint nyelv, ahogy tulajdonképpen ez a dolog nem megfogalmazható, nem világos, hanem csak úgy, önnön formájában létezik. Sőt, korábban is mindig kerültem a konkrétumokat... Van ebben egy fiatalos menekülés is egyébként. Aztán válik ez inkább komoly szándékká. Inkább arról szól, hogy nem vállal fel az ember konkrétumokat. Marad bizonyos értelemben az absztrakciók biztonságában. Később döntéssé válik, hogy ne maradjunk az általánosság szintjén. De ott rejlik a gesztusnak egy, ha nem is mély, de fontos értéke, amikor még nem konkrét, nem határozható meg pontosan egy történeti verbalításban, egyszerű szinten. Még ha a befogadó tiszta, vagy legalábbis különösebb morális előítéletek nélkül szemlélődik, akkor sem merül fel kérdés arról, ami történt, mert az teljesen világos számára. Ezt most mindenféle misztifikáció nélkül mondom.

Visszatérve a Gyerekek és katonák című előadáshoz, az a világ, ahol a kamaszok megjelennek, egyszerre steril és militarista. Legalábbis a fehér egyenruha ezt sugallja számomra.

Igen, egy ilyen világban jelennek meg. Itt már sokkal artikuláltabb minden. Ugyanakkor jelen van az a lázadó erő, amikor az emberek még azt hiszik, hogy forradalmárok lesznek. A történelemben is talán valahogy így, ebben az életkorban, ezzel a lendülettel születtek meg a forradalmárok.

Hogyan látod, mit jelentett a fiataloknak ez a közös munka? Volt olyan csoport-élményük, mint nektek az A.I.O.W.Á-ban?

Itt egy egészen más generációról van szó. De, ahogy én tudom, s ahogy látom, ez az előadás meghatározó és pozitív tapasztalat maradt számunkra. És megint nem csak maga a munka, hanem, hogy az előadás olyan élményt jelentett nekik, amiért a többségük tudta, hogy akarja játszani. És valahol ez volt az A.I.O.W.Á-nál is, a *Harmatnál*, hogy mi ott megcsináltuk az előadást, bizonyos fázisokon átesve. De maga az előadás szülte meg azt az élményt – vagyis játszani egy vagy másfél órán át –, ami meggyőzött minket arról, hogy mi is ez az egész.

Elárulnád, hogyan zajlanak a próbafolyamatok, milyen a műhelymunka?

Az utóbbi időben kicsit megváltozott a „műhelymunka”. Nem lazább, de valahogy más erővel történik. Most is vannak ráhangolódások, tréningek, improvizatív jelenet-alkotás, akkor is, ha pontosan tudom előre a jelenetet. Ezeknek a talán tévesen improvizációknak nevezett próbáknak gyakran magának az előadás nyersanyagának a megalkotása a funkciója, az előkészítési munkálatok egyik legalapvetőbb tényezője. Ennek a munkafolyamatnak, akár a bizonyos témakörökkel való foglalatosságnak – akár konkrétan a *0,1 mg*, ami nem drámai, vagy a *Gyerekek és katonák* –, egyáltalán nem célja a dráma adott térben való aktualizálása. Inkább egy egész másfajta anyagnak, a dráma illetve az irodalmi anyag kapcsán megszülető tartalom színi előadássá formálása, aktualizálása a fontos. Az a kollektizáció, amikor tulajdonképpen közösen alakul ki az egész darab térben történő megírása, megalkotása vagy egy jelenet létrehozása. Majdnem ugyanez az út akkor is, hogyha ez a jelenet megvan a fejemben. Egyébként mostanában az előadást előkészítő folyamatban én nem tetszelgek vezető, a demiurgoszi rendező katonás pózában. Azt hiszem, mostanság többet figyelek a színészeimre, hajlandó vagyok elmenni abba az irányba, amerre ők képesek vinni engem. Itt nem is ötletekről van szó, inkább arról a plasztikus tartalomról, amit a színész kezd kialakítani a próbafolyamat egy-egy fázisában. Ezt megpróbálja az ember meghallani vagy észrevenni, és aztán belegyúródik abba, amit ők helyeztek oda. Fizikailag is minden pillanatban – főleg egy kisebb szereposztású darabban – fokozott kommunikáció alakul ki közöttünk. Az kétségtelen, hogy ez az én kezemben kell összpontosuljon az egész, és végül én döntök mindenről, így mindez az enyém is. Ezt persze azok is tudják, akik ebben részt vesznek, de egy bizonyos értelemben kollektív hozzáállásról van szó. Minden újabb előadásomnál, főleg, amiket *Urbán András Társulataként* jegyzek, vagy legalábbis függetlenül a színháztól, az intézménytől, ezek olyan felkészülési fázisok, amelyek felkészítik erre az irányra a színészeket. Nemcsak fizikailag, szellemileg, hanem egy állandó tartalomnak, vagy koncepciónak az irányára, ami az adott előadás tervezett gerince.

Be kell vallanom, gyakorta dolgozom úgy, hogy a próbaidőszak tulajdonképpen az előadás bemutatóját megelőző rövid időszak, amikor nemcsak összeáll a darab, hanem lényegében akkor születik meg. Ez már szinte módszernek tekinthető. Nincs spekuláció. Akció van, gondolati szinten is. És talán az sem utolsó tényező, hogy afféle gerillalétezés formájában dolgozgatom.

Remélem, egyszer majd megfogalmazom a munkamódszeremet, vagy lesz egy ilyen



folyamat. Általában magával a munkamódszer szóval konfrontálódok. Mert ugyan mi az én módszerem? A színészekből építkezem, ami persze magától van jelen, de akkor is hasonló dolog játszódik le, amikor nem belőlük dolgozom. A színésznek valahogy könnyebb azt hinnie, hogy én építkezek belőle, sem mint ő belőlem. Legalábbis utólag. Nem minden előadásom kezdődött a szöveggönyv felolvasásával, mint eljárással. Volt, amikor a szöveggönyv nem is létezett. *Wozzeck* esetében nem is volt szöveg, ez sokkal később került elő. Igaz, a darab volt már a kezükben, de itt a kapcsolat az úgynevezett olvasóval, illetve az első próbákon elsősorban az általam kiválasztott képtémákkal, képekkel, fizikai cselekvésekkel, gyakorlatokkal volt, és csak aztán jelent meg a szöveg mint olyan. De például a *Wozzeck*nél is – akárcsak a korábbi előadásaimban – közben, folyamatában készült el az egész.

Azt hiszem, valahol akadémista koromban találkoztam Eugenio Barba egyik interjújával vagy írásával, ahol arról beszélt, ő mit vár el a színésztől, hogy tulajdonképpen őt nem érdekli, mit érez, mit él meg a színész, hanem az, vele mit hitet el, s ezt a kommunikációt, amit ő elvállal, azt a szintű koncentrációt meddig biztosítja.

Ha így nézzük, akkor az amerikai terápiás, az intenzív pszichoterápiás módszer nem megfelelő út. Az embernek meg kell hagyni azt a szabadságot, ami akár hazugság is lehet. Azt hiszem, csapatok, fontos színházi csoportok valahol ott haltak meg, amikor ezzel a pszichologizált élménnyel, ezzel a komolysággal nem tudtak mit kezdeni. Nem lehetett tovább menni. S valahogy mindig az egyik leghelyesebb akció a csoportakció. Csoportban talán a legszebb dolgozni: a legtisztább energia akkor jelenik meg, amikor egy csoport alkot. Viszont a csoport általában halálra van ítélve. Általában pár éves munkát tud megvalósítani, utána megszűnik. Ma újfent mutatkozik némi lehetőség, mivel nem követelmény többé a komolyságnak ez a túlszichologizált, agyonvizsgálgatott, nagyon őszinte változata, ami valahol hazug őszinteség. Mert ez csak illúziója az őszinteségnek, miközben semmi nem változik a te személyes őszinteségedtől, önkifejezésedtől. Persze vannak olyan momentumok, amelyeket őszinteség nélkül nem lehet megvalósítani, minden mögött egy elementáris őszinteségnek kell meghúzódnia. Ha nem, az avatott szem érezni fogja: ez fals. A színész minősége nem ott dől el, hogy milyen mértékben tud megélni valamit, hanem, hogy milyen mértékben tudja megtörténné tenni. Tehát a színész a veled mint nézővel való kapcsolatban alakul ki.

Már a korai műveidben, a Gyíkokban, a Harmatban és a novellisztikus történeteidben egy zaklatott világot jelenítettél meg, ahol a külső válságok párhuzamosak a belső összeomlás jeleivel. A legutóbbi darabod, a 0,1 mg-ban viszont egy belső szenvedés képeivel találkozunk. Mi ragadott meg a feldarabolt Csáth Géza és Tolnai Ottó szövegekben?

Én nem osztanám fel a világot külsőre és belsőre. Legalábbis a színházon belül nem húzok határokat a külső és a belső fájdalmak, belső létélmények vagy élmények közé. Gyakorta épp a belső élmény jelenik meg külsőnek nevezhető cselekvésként, illetve fordítva. Természetesen az ember finomodik, legalábbis igyekszik haladni egy elmélyülés útján, talán egy érzékenyebb, belső valóság felé. Épp egy nagy befeléfordulós időszak után kezdtem el újra dolgozni.



Fotó: Pécskői Iringó

Nekem az ad egyfajta elégedettséget, ha sikerül felépíteni egy olyan világot, amelynek hasonló a felépítése – legalábbis a terv szerint – az áloméhoz. Ezek a határok tehát nem világosan létező határok. Nem baj, ha vannak, nem gond, ha megfejtethetők, de a világon belül nem létezik élesen bontott, egzakt különbség. Nem arról szól, hogy mi a külső és mi a belső fájdalom. Ez abban az esetben működik, hogyha ez az utazás átlépi a határokat, a külső és belső világok határmezsgyéit, és ez világosan dekódolható. Ugyanakkor ez a két dolog egyként is létezik. Egyáltalán nem szükséges ennek a határnak a meghúzása. Nem a betegséggel foglalkozom, ahol ez a vonal esetleg számít, vagy ahol ez a két világ összehasonlítható. Ehelyett az a meghatározó, ahogyan az ember megéli a világot, külső, belső értelemben egyaránt, és magából a világból gyúrja össze azt az anyagot, ami az előadás.

Hogy mit közvetítenek a Tolnai-szövegek? Tolnaitól itt az *árvacsáth* című kötetének bizonyos versei kerültek a darabba, valamint pár Csáth-novella. Tolnaihoz valahol hozzájárul, hogy árvacsáthként (ezáltal Csáthként) létezni ebben a világban – ez az ő bravúrja. Csáth Géza számomra azt az élményvilágot hordozza, ami nem föltétlenül róla szól. Inkább az az anyag a fontos, az az irodalom, amit ő képviselt. Ugyanakkor az én előadásom Csáth-ról is szól, de akárcsak az említett határügyek esetében, itt sincs éles vonal, a dolgok összefonódnak.

A 0,1 mg esetében ez az áttörés vagy ez a határátlépegetés nem abban a formájában érdekel, nem a külső és a belső világ vizsgálata vagy interakciójának a megfigyelése foglalkoztatott, hanem áttörni ezeket a határvonalat. Nem ezek egzakt megfigyelése, hanem a két világból egyszerre felépített világ. Mint amikor a szürrealizmusról beszélgetünk, hogy nincs különbség a két világ között. Az, amit nézel, az a valóság. Az a világ van. Ez dekódolható, elemezhető, visszavezethető, mindez megtehető vele, de az egész nem erről szól. Hanem arról, hogy maga a dolog miként lépi át azt a határt, ahol ezek még különválaszthatók, ahol még világos, hogy mi az álom és mi a valóság. Én sosem értettem, már akkor sem, amikor írtam is, hogy ha valaki külső és belső világra, valóságra/nem valóságra, reálisra/szürreálisra próbálja egzakt módon bontani az alkotást. Legbanálisabban kifejezve, ez valahol a fantázia területe. Bármelyik irodalom, a realista is, még a dokumentumok alapján összeálló is, mindegyik egy különálló valóságszelet a világban. És ezen belül számomra nem kérdéses, hogy valami megtörténik-e vagy sem. Mivel nem reálisak a szereplők, végeredményben mindig mondhatod azt: furcsa emberek. Nem azt, hogy ez egy belső világ látomása, hanem azok furcsa emberek, akik ilyen furcsa dolgokat tesznek. És ezáltal valamit elmondanak, valamit, ami meghatározó, jellemző, kifejez vagy kivált belőled valamit, ami általában az emberről, a világról szól. Tehát minden, ami történik, valósággént történik meg, nem pedig valamilyen lelki fikcióként vagy valamilyen lelki élmény manifesztációjaként, esetleg szimbólumaként, még ha azáltal is keletkezett. Természetesen ez visszavezethető és tanulmányozható is akár, csak ennek már más a témája. A színház egyik különossége abban rejlik, hogy majdnem mindennek fizikai valóságban kell megtörténnie. Sokszor próbálok úgy gondolkodni, hogy az az akció, ami ott történik, az az előadás.



Amikor láttam a 0,1 mg-ot, azt a szenvedést, hallucinációt, álmot vagy látomást, az az érzésem támadt, mintha tehetetlenül néznék végig egy szenvedő betegre. Gondoltál arra, hogy a néző milyen helyzetben fogja a darabot végignézni?

Igen. Ez hasonlít a modern vagy az avantgárd színház klasszikus nézőperspektíváihoz. Mondjuk épp a szegedi THEALTER-en bemutatott előadáson sikerült úgy alakítani a környezetet, mintha az egész egy orvosi tanteremben, boncteremben történne. Ahol egy ember, egy emberi sors fölterképezéséről van szó. De, hogy visszatérjünk ezekhez a szavakhoz, amit használtál: hallucináció, látomás... Az én előadásaim lehet, hogy ilyenek, de abban az értelemben, ahogy minden előadás az. Nem erre gondoltam, és nem így látom, és nem így fogalmazom meg ezeket. Inkább egy nyelvről van szó, amely aztán dekódolható, érthető. Ám nem úgy működik, hogy én ezzel ezt és ezt akarom közölni, ami aztán lefordítható. Pont azt akarom néha sugallni, amit látsz. Most ezt el lehetne mondani egy normális, verbális, magyar nyelven, hogy ezzel én ezt és ezt akartam közölni. Viszont nem ez a célom, hanem az a nyelv, amit már nem kell máshogy elmondani. Ezeknek a dolgoknak mindig az a lényege, hogy nem kell máshogy kifejezni, mint ahogy el van mondva. Persze, belső látás vagy elmélyedés nélkül tulajdonképpen nem születik meg a verbális elmesélése annak, hogy azzal a képpel vagy azzal a valamivel mit akarok mondani. De ez képként, eseményként, dologként vagy olyan specifikus élményként működik, amit a színház eredményez, tehát a történés és a néző – illetve az ember, aki ezt figyeli – közötti kapcsolatként jelenik meg. Vagyis annyi, amennyi ott történik. Nem több és nem kevesebb. Ha tovább okoskodnánk, akkor hasonló helyen lyukadnánk ki, mint a színész fizikai cselekvéséről szóló témakörnél.

Számomra a 0,1 mg tere egy kicsit halottasház. Ugyanakkor az előadás nem foglalkozik azzal, hol játszódik. De a terét egy orvosi, régebbi egyetemi előadóteremnek nevezném, a gyönyörök és a varázsló kertjének. Volt olyan elképzelés, hogy eljuttassuk egy szabadkai ravatalozóban is. Ez jó ötletnek tűnt, és hirtelen világossá vált, mindvégig erről van szó. Mivel az orvosi boncterem is egyfajta idézőjeles ravatal, egy halott jelenlétében, aki az asztalon fekszik. Megkerülhetetlen ez a momentum, hogyha Csáthtal mint Csáth Gézával foglalkozunk, nem a ravattal, hanem azzal, ahogy őt haza hozzák a szekéren, füvek közt. Bizonyos testrészeit Csáth felajánlotta boncolásra. Azt hiszem, fel is boncolták. Nem biztos, ennek mind utána kéne nézni, de úgy emlékszem, az agyát és más testrészeit felboncolták. Ezek mind elkerültek valahová a végrendelete eredményeképpen.

Engem ebben a csáth-ügyben nem érdekel a kábítószer. Maga Csáth érdekel, az élete, ami valahol egy tipikus bácskai, vajdasági élet. Nála kétségtelenül megjelenik a zsenialitás, vagy legalábbis egy nagy tehetség, hogy ne túlozzunk. De nem az a lényeges most, zseni volt-e vagy sem. Mindenesetre egy nagyon is egészséges és tehetséges ember volt, azzal a végtelen nagy önpusztítással, sorssal és örülettel, ami valahol esszenciálisan létezik ebben a tájban. Ami úgy van jelen, hogy itt soha semmi nem történik. Időről-időre csak ezek a sikolyok villannak fel. Azt hiszem, éppen Csáth korai halála miatt tudunk nagyon sokan azonosulni azzal a sorssal, amit ő képviselt. Nem az öngyilkossága miatt. Engem itt minden a kegyetlen, tragikus sors és Csáth meghatározó világa miatt érdekel.

Előadásaidban a helyi színek nem úgy jelennek meg, mint például Nagy József darabjaiban, ahol gyakran megidéződik a kanizsai miliő. Úgy látom, nálad ezek a helyi vonatkozások inkább, ahogyan az előbb említetted a tájból felszakadó sikolyokként jelentkeznek. Te hogy éled meg ezt a tájat, vidéket, ahol élsz?

Nagy József jelentős mester. Az ő viszonyulása a tájhoz, illetve a kanizsai mitológia utánzás általi továbbalkotása, amit tanulmányoz, az a sajátja, és szinte meghaladhatatlan, Tolnaihoz hasonlóan. Amiről te beszéltél, igen, kétségtelen, nálam ez egy létérzés. Tehát egy kicsit más a helyzet. Ahhoz, hogy ez meghatározóvá váljon, amit inspirációs halmaznak nevezhetünk, ahhoz talán nem itt vajdaságban kellene lenni. De én itt élek, és itt készítem az előadásaimat. Tehát egy kicsit más a helyzet. Igaz, én nem építkezem direkt módon. Nem építék figurákat konkrét, illetve érdekes emberekből. Azt hiszem, az itt jelenlévő közegnek, élményvilágnak a belső fonalát próbálom használni. Azt akarom jelezni, hogy mindez egyszerre érezhető, mind táplálkozik ebből a világból, csak más módon. Álláspontjaimat, reakcióimat inkább magamban keresem vagy a színészeimben. De az kétségtelen, hogy ebből a tájból és ebből a létélményből táplálkozom. Ám nem ez az ars poetica, nem ez a lényeges. Annak ellenére, hogy az előadásaim e tájon belül is „egzotikumok”, mintha máshol készültek volna, pedig ugyanott játszom őket, ahol és amiből születtek, amiből táplálkoznak.

Akkor ezek inkább egyfajta belső tájképek lennének?

Erről is szó van mindig. A megélt világ egyúttal egy belső kép. Azzal együtt, hogy én sose vagyok abban a nyugalmi állapotban, amit ez a szó kivált bennem – nem afféle nyugalmi meditációból táplálkozik az előadás. Nekem sajnos még mindig minden előadásom gerillaharc formájában születik meg. Mindez inkább körülmény, mint stratégia. Azt nem tudom, nyugalminak nevezhetem-e, de azt a fix pontot keresem, ahol magamban megőrizhetem ezt a világot. Azt a kapcsolatot, ami közted és e világ között megvan – önmagadon belül. A helyi attribútumok mindig borzasztó fontosak, meghatározóak. De nem föltétlenül misztikus formában. Ezért mindig az egyetemes, legalábbis az emberi irány felé törekszem, a legszemélyesebb prizmán keresztül is. Tulajdonképpen az emberi problémához állsz hozzá, nem csak mondjuk a bácskai létélményt fogalmazod meg. Persze az egy specifikus létélmény, ahogy valószínűleg minden tájnak megvan a saját specifikus létélménye. A bácskai táj az öngyilkosságok tere. Az önpusztítás jegyében születve egy különös viszony alakul ki itt a területhez, különös viszony az identitáshoz. Mindez megtanítja az embert arra, hogy egy olyan pozícióból nézze a világot, ami más embereknek szinte elképzelhetetlen. Az életemben lezajlott változások – akár a jugoszláv történelem, hogy azt mi módon éltük meg – gyakran okoztak felsőbb nézőpontot, ahol épp a problémák miatt inkább felülről tudtad nézni a dolgokat, nem egy megalázott békaperspektívájából, hanem rálátással a világ dolgaira. Csak aztán valahogy úgy alakult a valóság, hogy nehéz távolságtartó pozícióban kerülni, egy olyan kontemplációban, ahol büszke vagy erre a sehová sem tartozó, minden fölé kerülő világnézetre. Az, ahogyan most fordult a világ, meg is fojtja az embert: „milyen szép, szilárd, szürke az ég; az embernek kedve támad rá, hogy belevágjon egy kampós-



szöveget, és rákösse magát". Itt ez gyakran ilyen. Nem a büchneri német miliő esztétikumához hasonló, de valahol mégis ilyen. Nincs benne az a fajta nagy csönd, mint abban a büchneri gondolatban, de mégis nagyon világos, hogy itt is ez van. És akár föl is akaszthatja az ember magát, itt mindig tragédia létezni, és tragikus is. Ez nem sajnálkozás, nem önsajnálát, hanem egyszerűen megállapítás. Valahol meghúzódik benne egy tragikus létélmény vagy fájdalomszerű érzés, hogy az ember itt él. Meg kellene nézni, hogy ez micsoda. Ugyanakkor érződik egy mérhetetlen ragaszkodás is ehhez a világhoz, ahhoz, ami itt történik. Nemcsak nosztalgikus értelemben, ahogy az ember fiatalkori élményeihez ragaszkodik. Hanem valamiféle specifikus dolgot is lát benne. Megnyilvánul egy olyan érzés, amit az ember értéknek próbál vagy kényszerül tekinteni.

Visszatérve az előadás nyelvezetéhez: a darabjaid egy olyan nyelvre csúsznak le, ahonnan már nincs tovább? Hogyan lehetséges ebben az esetben a kritikai reflexió, az előadásról való beszéd?

Amikor az imént a nyelvről beszéltem, akkor nem a lecsúszás volt a lényeg, hanem, hogy én nem látomásnak hívom; számomra ez zavaró volt. Egyfajta nyelvnek tekintem az előadást, aztán nem kell, hogy ettől tovább létezzen, nem a dekódolás a lényeg, hanem a több síkon ható momentum.

Nem akarom azt mondani, hogy lehetetlen a kritika, az előadásról való beszéd. Ez nem így van. Nyilván másik pozíció jelenik meg akár egy kritikus, akár az erről beszélő ember számára, mint más esetekben. De nem a dekódoláson van a hangsúly. Nem arról kell, hogy föltétlenül szóljon a dolog, hogy azt, amit láttunk, fordítsuk le egy elbeszélhető nyelvre. Ehhez nincs is szükség előadásra sem. Nem kell lefordítani a normális beszédre. El lehet mondani, beszélni lehet róla, és át lehet adni, esetleg szuggerálni valakibe: valamilyen élmény lesz számára. Föltételezem, hogy lehetséges tanulmányozni az előadást, de egy előítélet-mentességre, legalábbis nyitottságra van szükség, és ezt csak egy szabad hozzáállással lehet megragadni. De ez, ahogy mi beszélünk szabadságról, mégsem egyenlő a szabadsággal, ez nagyon is szigorú hozzáállást igényel. A laikusok gyakran úgy képzelik, hogy ezek nagyon kötetlen, hasra csapott, szabad ügyek. A szabadságot a legtöbbben úgy élik meg, mint egy tetszés szerinti függetlenséget. De nem erről van szó, ez a szabadság inkább egy nagyon is szigorú szabadság.

Én azt látom problémának egy bizonyos kritikai hozzáállásban – azt hiszem, erről már beszéltem –, hogy ugyanúgy próbálja dekódolni az eseményeket, mint amit tanult. Tehát, számára legnehezebb a másságot megérteni. Ha ezen a téren érthetetlen szituációba botlik, negatív előjellel könyveli el. Pláne, ha ez ütközik bizonyos képzetekkel, fogalmakkal. De lehet, hogy fölösleges állandóan a zászlómra tűzni a másságot, mert én erről nem gondolkodom, legalábbis nem ennyit.

Szóval, nem kell más, mint egyszerűen, nyitottan, tisztán nézni. Erről nem nagyon szeretek beszélni, csak okoskodás lenne a részemről. Az alternatívának és az avantgárdnak megvannak a maga kliséi, ami ma már stílusként működik. Ha úgy nézem, akkor nincs igazán más színház, nincs kísérleti színház, nincs avantgárd vagy alternatív színház. Én a színházhoz úgy állok hozzá, hogy maga a színház érdekel, amit csak színházként vagy

művészetként élek meg. Azért beszélgetünk ezekről a szavakról, azért használjuk őket, hogy értsük egymást. Amennyiben létezik ez a másfajta színház – és létezik, mint általánosan a művészet –, akkor kijelenthetjük, hogy ezen a tájon, környéken nincs ilyen. Esetleg meghívunk egy rendezőt, talán valaki az itteniek közül csinál egy előadást, amire azt lehet mondani, kísérleti előadás, mivel stílusában más, mint egy népszínmű, más, mint egy polgári, modern dráma. Ennyi. De nem foglalkozik semmiféle mássággal, semmiféle kísérletet nem tartalmaz magában, tehát lényegében nem az, csak imidzsében olyan, mint egy kísérleti színház. Az ezt értelmező kritika is valahol így áll hozzá. Ma már a legmodernebb színház a tananyag része, megfelel bizonyos egzakt momentumoknak, amiről egy rakás ember annyit tud, ilyen is van a világon, és akkor képzeletében próbál összehasonlítani dolgokat. Sokszor tévedések születnek, amikor valaki így nyúl ezekhez a dolgokhoz. Gondolom, nem egy embert „mészároltak” le, akik eredetit és értékeset hoztak létre, épp az ilyen előítéletes magatartás miatt. De az is kétségtelen, rengeteg szemét született és születik ezen a téren. Az avantgárd vagy az alternatív színház sokszor a tehetségtelen vagy a féltehetségtelen emberek búvó- vagy menedékhelye. Ez olyan, mint amikor valaki azért játszik szabad zenét, mert nem tud zenélni. Úgy érzi, nem kell tudnia zenélni. De azért itt is van egy réteg, amely ezt nagyon komolyan veszi, nem azért, mert mást nem tudna csinálni. Ezen a ponton vagy ebben a világlátásban mutatkozik meg a saját művészi fejlődésem is.

Kérlek, most Te mondd kritikát az előadásaidról szóló kritikákról!

Úgy érzem, próbálom ezzel nem felvenni a küzdelmet, de azt látom, hogy az elmarasztaló kritika azért megteszi a magáét. Azzal a hozzáállással van bajom, amikor felszínes, alattomos elföldelések történnek. Ami egyszerűen csak azért sért, mert ezt nem lehet ilyen könnyen elintézni.

Vajdaságban, Bácskában létezik egy nagyon szűk réteg, amelyikből tényleg egy nyitott, haladó szellemű generáció fog színre lépni – legalábbis bízom benne. A többség innen elment, több korosztály távozott. Ez egy olyan közösség, amit nemhogy megtizedeltek, hanem megötlödték. A mi generációnk nincs jelen. Pont azok az emberek, akik ilyesmikkel foglalkoztak, esetleg támogatták a színházi munkát. Mindazt, amit mi a '80-as években kezdtünk építeni, teljesen elvagták. Nincs generációs fájdalom, de tény, hogy most egyszerűen nem létezik. Mégis van egy szűk réteg, amely támogatja, vagy tetszik neki, amit csinálók. Csakhogy az ő hangjukat nem hallom. Az hiányzik, hogy ne csak az maradjon, hogy elmeséled, neked ez tetszik, te ezt támogatod, hanem szólj ezért. Ennek érdekében tegyél is, mivel így teljesen el fogunk veszni, amit nem szeretnénk. Itt kellene előbb-utóbb lépni. Nem frontot nyitni, nem megindítani a harcot, egyszerűen megvédeni azt, amit értéknek tartunk. Egyszerűen csak szuggerálni azt, hogy ez vagy a jó, esetleg rossz, vagy kultúrpolitikai, művelődési értelemben hasznosnak tekinthető. És erre most is szükség volna. Én semmit nem ítélek el, nem tagadok, nem akarok elhantolni senkit sem. De azt igen, hogy egyfajta dolgok lehetetlenné teszik a nem ugyanolyanok megszületését. A felületesen kitaláltat, fenntartott álkísérletit, álalternatívot, álszerzőit egyszerűen el lehet úgy adni, azt lehet mutatni, ez egy másféle érzékenységgű valami, pedig ennek ahhoz semmi



köze. Az azért nem olyan egyszerű, hogy most rendezek egy kísérleti előadást. Jó, nyilván ezt sokan csak azért mondják, hogy a konvenció szerint értsük egymást. De azért komolyabb ez, mint például a stílus kérdése. Persze, vigyázzunk, el ne túlozzuk a dolgokat, mert még belegebedünk... Annak ellenére, hogy a színház valahol nagyon profán művészet, attól még nem annyira egyszerű. Az sem tetszik, hogy én most úgy beszélek, mintha szembeállnék valamivel, valakivel. Nem szembeállni, nem panaszkodni akarok, hanem csinálni akarom a dolgomat. Nem érdekel már az a mese, hogy milyen

fajta egy színház. Vannak ismerőseim, akik ezzel foglalkoznak a művészetben. De engem az nem izgat, hogy elítéljek egyfajta művészetet, az enyémet pedig azért tartsam jobbnak, mert itt szerves összekapcsolódások, eredetiségek működnek. Ezt valahol tizennyolc éves korban, azt hiszem, Tolnai kapcsán döntöttem el. Az ember valahogy végigéli ezeket a személyes forradalmakat – mint amikor a morálról beszélgettünk – vagy sem. Azt hiszem, ez van a színházi művészetben és az irodalomban is. Az ember megtalál egy szálát, amit elkezd lassan kigombolyítani, kezd elindulni azon az úton.

Úgy gondolom, az előadásaimban alapvetően lázadó érzés generálódik, egy majdnem ifjonti lázadás. Igen, engem mindig is vonzottak az ifjú forradalmárok. Ez most kicsit vicces megjegyzés volt, de persze ez a fajta sors, ez a hozzáállás kivált egy olyan magatartást – bár én nem vagyok ennek híve –, amely szinte sarat dobna mérgében az emberek szemébe. A művészet nem erről szól, nem ezekről a személyes reakciókról. A művészetnek van egy, ha csendes, ha hangos, de lázadó hangvétele. Ez nem föltétlenül értéktelen. Épp ellenkezőleg. Egyetlen kultúrpolitikának sem kellene félni ettől, sokkal inkább életképes erőnek kellene látnia. Nem pedig kifárasztani azokat az embereket, akik fel tudnak mutatni valamit, mozgósítani tudnak maguk körül egy réteget, mert ez plusz energia. Ez az érték, ezt kéne támogatni, nem pedig... Ugye, mindig ez történik, ennek a lemeszárlása, pszichiátrizálása. Erről viszont már nevetséges beszélni.

Megütötte a füleket az a kijelentésed, hogy a színház valahol profán művészet. Miért?

Függetlenül attól, hogy a mi színházi törekvésünk nagyon is szakrális ügyeket próbál érinteni, egyszersmind egy másik szellemi kategóriát szeretne megteremteni, melyben a színház nyelvhasználatát lehet kifejezetten közönséges is. Vagyis egészen profán, közvetlen szinten is képes megjelenni. Például egy cirkuszi bohóc; minden nagy tisztelet ellenére mégis azt mondhatjuk: profán dolgokat művel. Ez azon keresztül jut el egy másik szintre, hogy miként éli meg a közönség ezt a jelenséget. Azt hiszem, ez a színház jellemzője is.

Peter Brook „szent színházára” gondolsz?

Nekem is épp Brook bohócai jutottak eszembe, amikor eszik a kolbászt, és ez válik szentté, amit és ahogyan... Az különben ott nem teljesen világos, hogy a bohócok környezete határozza meg ezt, vagy az éhség, ahogy ők kolbászt esznek. Ez persze nagyon profán dolog. A színházi nyelvre gondolok, mint egy nagyon profán művészetre. Nézel egy ripackodó színészt, aki akár a szent szintekig eljuttathatja a közönséget, egy fingó-bőgő valaki (vagy mit tudom én), akit a nép szeret. A zene másfajta művészet. A színházban ez tényleg jelen van a bohóctól az angyalig, az eszközök, amit használnak, lehetnek nagyon profánok. Ez végtére szórakoztató művészet is, nemde? Eszközeiben lehet tényleg nagyon egyszerű is, profán, de ugyanakkor a szépsége, az értéke éppen abban a nem köznapi szintben van. Vagy abban, amit régen színházi illúzióknak hívtak, de ez ma már meghaladott fogalom. Lét-rehozni azt az illúziót, mint amikor hajdan, a gyerekkorodban valaki mesélt neked, és azt egyfajta valóságként élted meg. De közben csak illúziója volt a valóságnak, a hangulata. Mondjuk, a színházban az illúzió hangulata, tehát ami nem a valóságban történik. Ma ez már egészen másról szól, egy másik szellemi szintről, ami nem illúzió, hanem mondjuk úgy, ahogyan az előbb: a szakrális megérintése vagy megjelenése. Csak én nem akarom ezt egy túlmisztifikált fogalommá, sem pedig egy kokárdává alacsonyítani, amit a mellemre tűzhetek: most én ezzel szakrális dolgokat akarok megérinteni. Ez majd benned, aki nézed, talán megfogalmazódik. Az emberben ez vagy eljut oda, vagy nem. Ne afféle kitűzők legyenek, hogy jaj, ez most olyan nagy művészet! A színház (és minden művészet) annak ellenére, hogy mit hordoz, lehet igen nyers is. Számomra a színházban egy ideig épp ez a nyersesség volt az, ami egyfajta költőiséget képezett. És ezek a nyers erők, ezek a nyers történések megképeznek egy másik kategóriát.

Előadásaidban gyakran felhasználod, idézed Tolnai Ottó írásait. A díjat nyert Könyökkanyarban érezhető talán legtisztábban és legteljesebben ez a hatás. Mi vonz Tolnai nyelvhasználatában, világában?

Nekem fiatalkorom egyik meghatározó írója volt Tolnai Ottó. Nagyjából régebbi írásokról van tehát szó. De ebbe nem mennék bele, hogy most régi vagy új írások a meghatározóbbak. Én Tolnai Ottót olyan írónak tartom, akivel érdemes foglalkozni. Nyilván főhajtás is, ragaszkodás egy világhoz, de ez nem elég. A Csáthos darabban konkrétan kapcsolódik Csáthoz, a szövegeihez. Úgy vélem, mivel ő itt is él, ebben a történetben azért egy megkerülhetetlen valaki. Legalábbis én nem akarom őt megkerülni ebben a mesében. Tolnai benne volt a *Wozzeck*-ben is, akkor éppen a *Gyökérrágó* című kötetének verseit használtam fel. Ezekben a versekben megtaláltam azt a témakört, amivel akkor foglalkoztam, így például a skizofrénia, vagy akárhogy is nevezzük. Ezek Mezei Szilárd által szongosított (vagy hogy fejezzem ki magam, a megzenésített szót utálom); szóval a Tolnai szövegek Mezei által dal-lá vált formájukban jelentős momentumokká lettek. Úgy éreztem, Tolnai szavaival: „átestem a szótár kartonfedelén”. Egyszer csak belezuhansz ebbe a világba, ami egy nagy ék vagy prizma, amin keresztül még jobban belelátsz. Valahol lyukat ütsz abba a témahalmazba.



A *Könyökkanyar* konkrétan egy Tolnai-dráma. Régóta szerettem volna vele foglalkozni, igaz, kicsit más módon, mint ahogy történt. Nem föltétlenül a drámai nyelvnek, kategóriának a megvalósításával. De az a fajta gondolkodás, látványvilág, amit színházi vagy térbeli nyelvre lehetne lefordítani, ez annak kapcsán született meg, ahogyan Tolnai Ottóval foglalkoztam az életemben, legalábbis engem ez a része érdekelt. Ez már lehet, hogy nem Tolnai Ottó, de rajta keresztül mindig olyasmi történt, ami engem különösen meghatározott, vonzott a színházban. Megragadott, ahogyan nála épülnek az asszociációk: most bármit fel lehetne sorolni, ami jellemző, tárgyi értelemben, ahogy ez lefordítódott az agyamban. Vonzott, hogy ez megtörténjen. Jó, egy drámaválasztásnál nem mindig ilyen mélyek és igazak a viszonyok. Az ember néha egy kicsit rákényszerül arra, hogy hazudjon, most mit miért választott. Sokkal egyszerűbb néha azt mondani: hát, mert így alakult. Ezzel szemben számomra Tolnai Ottó – ha erre a térségre koncentrálok – olyan, mint Csáth Gézához hozzányúlni. Legalább annyira meghatározó. Nem a tragikuma miatt, nem az életsorsa miatt, hanem konkrétan az irodalma miatt.

Elkezdesz egy ilyen specifikus nyelvet olvasni vagy használni. Valakinek jobb az adott-sága, valakinek rosszabb. Emlékszem, néha nem akartam olvasni Tolnait. Azért, mert nem akartam azon a nyelven írni, amin ő. Nem akartam, hogy ugyanaz a hang beszéljen belőlem. Ez gyakran azzal a veszteséggel járt, hogy valamit nem ismerhettem meg. Inkább valami mást akartam csinálni, de azt nem tehettem. Mivel tehát nem akartam olvasni, úgy éreztem, nyitva maradt a lelkem és a szemem. Ide nem engedhettem be azt a szuggesztív valóságot, ami az ő nyelve. Mondjuk ebben az esetben, ha színházról beszélünk, ez nem éppen így működik. Ott másról van szó. Inkább az irodalmi gondolkodásomban éreztem ezt, amikor a saját hangod helyett a másikat hallod...

A Könyökkanyar díszleteit a szegedi Metanoia színház vezetője, Perovics Zoltán készítette. Kettőtök színházi gondolkodása sok ponton rokon. Mi indított arra, hogy őt kérd fel a közös munkára?

Amikor a Metanoia *Védett állatok* című előadását láttam, akkor vált egyértelművé számomra, hogy szeretnék vele együtt dolgozni. A munka, ami végül megvalósult, nem pont az volt, amire akkor gondoltam, amiért őt választottam. De így is, művészi értelemben nagyon pozitív élmény volt. Pero számomra megkerülhetetlen figura ebben az alternatív színházi világban, már amennyire én ismerem ezt a világot, vagy a magyar alternatív színházat. Peróról azt gondolom, az a valaki, aki birtokában van egy olyan fajta színházi elképzelésnek, színházi élménynek, ami kevés alkotó jellemzője. Lehet, hogy a színházon túl fog nőni, az már nem is lesz színház. Egy ember, akinél csak az a kérdés, hogy mikor találja meg azt a formát (nemcsak művészi értelemben, hanem a körülményeket is) és azt az időt, amelyben elkezdhet alkotni, azokat a dolgokat megcsinálni, amiknek kétségtelenül meg kell valósulniuk. Egyrészt a világ is, amit létrehozott, és az a mód, ahogyan azt ő akkor prezentálta, kétségtelenné tette, egy komoly szellemi tartalommal rendelkező és színházi-szakmai tudással (pláne, hogy eredendő, önálló tudásról beszélünk) felvértezett művész tiszteletben benne. Mi ismertük egymást, de konkrét közös munkáról sohasem volt szó,

hogy ő teremtsen meg a teret (legalábbis bizonyos értelemben) egyik előadásomhoz. S továbbra is szeretném, hogyha valamilyen formában tudnék vele dolgozni.

Pero színházában jelen van mindaz, amiről az előbb beszéltem, teljesen máshogy, de jelen van, és eredeti módon. Azt is mondhatjuk, Pero művészként nagyon karakteres figura, még ha egy vékony emberkéről is van szó. Egy aránylag önálló úton járó alkotó, aki olyan világot hoz létre, ami kétségtelenül értékes. És sajnos ő is azokhoz az alkotókhoz tartozik, aki nem a topon dolgozik, pedig már ott kellene, hogy legyen. Lehet, ez neki nem tetszene, de érted, mit akarok mondani. Pero egy olyan színházat tud csinálni, ami akár divatteremtő is lehetne, ha abból a pozícióból alkothatna, amit megérdemelne. Nem arra gondolok, hogy az, amit csinál, divatos, hanem, hogy annyira meghatározó lenne az esztétikuma, ha ezt megvalósíthatná. És kétségtelen: neki dolgoznia kell. Én nem ismerek olyan sok színházi embert, de őt azok közé sorolom, akikről tudom: igen, neki ezt kell csinálni. Ő egészen más, mint én, vagy akiket ismerek. Nála nem is a létélmény, inkább maga az előadás az, ami megfog. Azt érzem, olyan finomsággal, érzékenységgel, szellemiséggel és moralitással áll a dolgokhoz, ami engem is nagyon érdekel, úgyis hogy jelen legyen valamelyik előadásomban az általa alkotott formában. Nem az idegtépő részletességre gondolok, hanem épp arra a finom szálra, ami abban a durva közegben megjelenik. Mert az ő világa valahol nagyon is kemény, nyers, akár az anyagiak miatt is, mégis azon belül ott húzódik egy vékony elegancia. Most ezt az eleganciát tényleg pozitív értelemben gondolom. A finomságra gondolok, arra az érzékeny, szenzitív megfogalmazási módra, ahogyan ő tárgyilag fogalmaz. Épp az ő tárgyai vonzották a figyelmemet, és ahogyan bánt a tárgyi valósággal. Nemcsak az ideológia. Ő meg tud valósítani egy különös világot, függetlenül a méreteitől. Az apróságait nem szimpatikus, hanem jelentős momentumokként élem meg. Neki sikerült megfogalmaznia egy olyan világot, aminek muszáj léteznie. És egyébként is egy olyan művésztől van szó, aki az elesettekért szól. Valahol Pero az az ember, aki mindig a valamilyen értelemben leírtak, a mezsgyre szorítottak világa mellett beszél. Függetlenül attól, hogy ez divatos téma vagy sem. Nem tudok róla többet hirtelen elmondani.

Korai, kísérletező jellegű írásaid nemrég kötetben is megjelentek Hajnali partizán címmel (zEtna-Képes Ifjúság, Zenta, 2002). Számomra leginkább Domonkos István és Tolnai Ottó prózáival rokoníthatók. Hatott rád az Új Symposium irodalma? Írtál-e azóta? Esetleg tervezel-e egy újabb könyvet a közeljövőben?

Szóval Csáth, Domonkos István, Tolnai Ottó, e zsenik jelenléte akkori gondolataimban tagadhatatlan, és persze a Sympo szellemisége perdöntő volt. A kötet írásait 16-17-18 évesen írtam. Szembenézésként van szó. Látom, akkor merre keresgéltem, hol hazudoztam. Hol írtam meg azért sorokat, hogy kitöltsék bizonyos tartalmi igényt, ami hazugság. De nem hazugság, mert ezt hívod aztán szakmainak, igen, azt, hogy ide meg kell írnod egy ilyen részt. De ezt én akkor hazugságnak éltem meg. Mai szemmel is emlékszem rá, melyek azok a részek.



Tudomásom szerint nem változtattál rajtuk. Miért?

Nem akartam beleveszni az újraírásba, mert azt hiszem, újra kellett volna írnom őket. Egyrészt tehát nem akartam annyira dolgozni rajtuk. Másrészt, furcsa találkozás volt ennyi év után. Én vágytam arra, hogy ez megtörténjen, és örültem a kötet megjelenésének. Külön köszönet Szabó Palócz Attilának és Beszédes Istvánnak. De nem akartam újra belekezdeni, írni és változtatni. Nem azért, mert úgy gondoltam, így tökéletes. Hanem arra gondoltam, ez egy kis kötet, füzet, ami egykor már elkészült. Remélem, vannak bizonyos értékei, ma pedig újakat írnék, ha írnék.

Van ilyen késztetésed?

Igen. Csak az a baj, hogy évek óta ezt mondom, én az irodalomhoz próbálok végtére is visszatérni, rákapcsolódni, találkozni vele, mint író ember, de közben mégsem akarok kizárólag az irodalomhoz kötődni. Egyszerűen van egy késztetésem, hogy írok. Úgy érzem, valahol a színházban is írok. Kicsit fellengzősen vagy patetikusan hangzik, de a térben írok. Az ott megtörténő dolgok egyfajta mondatok, ebben az értelemben szövöm, álmodom ezt a világot tovább. Így éltem meg ezt régen is, azt hiszem. Még ha más emberek drámáit rendezem (amiről néha azt gondolom, szükséges rossz), akkor is úgy érzem, mindig új darabot írok. Nem a változtatások miatt, hanem ahogy ez megtörténik. Már a megismerési folyamatban úgy teszed azt magadévá, mintha te magad írtad volna. Végtére is a darabok irodalmi formájának nem sok köze van a térben játszódó előadáshoz, legalábbis nem egy az egyben. Ebben az értelemben lehetne a Pilinszky-előadást is a hivatkozásokkal együtt – bár nagyon kevés saját mondatom van benne – új darabként, egy teljesen új konstrukcióként elkönyvelni. A Tolnai-szöveg esetében is így történt.

Együtt dolgoztál Slobodan Tišmával is, az újvidéki neoavantgárd egyik meghatározó alakjával. A szerző Kralj šume [Az erdő királya] című novelláját dolgoztad át színházi happeninggé. Mi foglalkoztatott a marginalitást tudatosan vállaló szerb szerző munkájában?

Ez megrendelés volt, egy ajánlat, ami nagyon kedves volt a számomra. Tišmában az a csodálatos, hogy az ő marginalitása nem görcsös, lázadó magatartás, hanem ténylegesen egy kontemplatív pozíció. És valahol az irodalma is annyira finom, mint az ember. Furcsa volt a Tišma-irodalmat – én ezt akkor ismertem meg – egy idézőjeles, de spektakuláris happeningként felfogni, agresszív happeninggé tenni. Másrészt pedig fölemelő érzés volt foglalkozni vele. Tényleg megtiszteltetés. Attól tartok, nem fogok tudni okosakat mondani Tišmáról. Ő beszélget, a szó legnemesebb értelmében. Nem csak az előadás librettójaként szolgáló novellája, *Az erdő királya* lett fontos nekem, hanem megismerve irodalmát, ahogyan önmagával beszélget, ezzel a világgal, szinte egy új létezési perspektívát nyitott számomra. Fölfedezel egy irodalmat, egy neoavantgárd irodalmat, ami mögött egy egész emberi élet áll, és azon a marginális ponton, ami már szinte egy eszméletlen kötélrancosi életmódhoz hasonlatos, megjelenik egy tiszta, emberi hang. Minden heroizmus nélkül, mint egy kötél-

táncos az újvidéki, jugoszláv margón. Találsz egy embert, aki valahol a dolgok mélyén beszélget önmagával. Mindenféle komoly vagy fájdalmas ambíció nélkül. Találsz egy tiszta irodalmat. Tiszta művészetet – most nem az irodalmon mint irodalmon van a hangsúly. Találsz egy világos, tiszta, megfogalmazandó, helyes emberi érzéseket közvetítő irodalmat. Mintha ebben a nagy zűrzavarban, örületben találnál, látnál valakit, aki egyszerűen, mint a legnormálisabb valaki, a Duna partján sétálva önmagával beszélget, vagy a világgal, önmaga társaságát felhasználva beszélget a világgal. Ilyen volt nekem Tišma, egy ilyen tiszta, angyali érzés. Vagy nem tudom, lehet, most túloztam kissé.

Az előadást az új EU-tagok csatlakozásának napján adták elő Újvidéken. A darab egy bomlott, a sötétség erdejében tévelygő világ fragmentumait idézte meg. Mintha az aktuális politikai események felszíne alá ásott volna. Miért volt fontos, hogy pont ekkor mutassátok be a darabot? A Wozzeckhez hasonlóan a politikai események itt is csak háttérzajként szerepelnek?

Ez egy újvidéki, szerbiai-montenegrói és nemzetközi vonatkozásokkal, nyugat-kelet-európai vendégek részvételével zajló esemény volt, amelyet a Kuda.org nevű szervezet hozott létre Transzeurópai Fórum név alatt. Különböző informatikai, multimédiás, szociológiai megnyilvánulásokból, tanácskozásokból, performanszokból, és hát ilyesfajta manifesztációkból állt, mint egy tisztességes ünnepség azokban a napokban, amikor a környező országok az EU-hoz csatlakoztak. Afféle üdvözlő, köszöntő megmozdulás volt ez az itthoniak részéről, gondolom, egyfajta sóvárgással. Ez egy furcsa gesztus ennek az országnak a részéről, ahol a csatlakozás nem történt meg. Egy elég komoly nemzetközi fórum volt, ahol ezt az EU-ságot a művészetben, a marketing terén, társadalmi vonatkozásaiban, az informatikai művészetben vizsgálták. Tehát ez volt a témaköre, ennek a keretén belül történt meg a mi előadásunk főeseményként, a május elsejére forduló éjjel, negyed egykor. Egy efemer történet, ami nem zárja ki, hogy újra és újra megismétlődjön. Persze elég bonyolult anyagi vonatkozású, szervezésileg sem egyszerű produkcióról volt szó, legalábbis a számomra fennálló lehetőségek tekintetében. Az erdő királya műfajmegjelölése: pseudo-opera; amit happeningként adtuk elő. Ennek ellenére természetesen színházi előadásról van szó, legalábbis a szó bizonyos értelmében. Az egyetemi város könyvtárnak és előadótermeknek szánt, egykoron elkezdett és félbehagyott épületében történt meg, tehát egy hatalmas, csupasz betonkonstrukcióban, amelyet az EXIT nevű manifesztáció használ. A termen belül kb. 10 szimultán helyszínen játszódtak a jelenetek, történetek az akciók, több kamera követte az aktusokat. Ezek afféle live kivetítőkön jelentek meg a kameramannok által komponált részletekben a Tolnai Szabolcs által már előre felvett rövidfilmekkel váltakozva, amelyekben az előadás színészei játszottak. Mindenkit kihangosítottak, hiszen ebben a pseudo-operában (bármily idétlennek is tűnjék ez a terminus) a színészek hangbeli megnyilvánulásaik, a suttogástól az éneklésen keresztül, artikulált illetve artikulálatlan hangperformanszaik, üvöltéseik, azaz „üvöltéseik” előtérbe kerülése létfontosságú volt – úgy is, mint elidegenítési effektus, mint technikai médium és közvetítő eszköz. A közönség szabadon mozgott a térben, akár egy kiállításon, hangosan beszélhetett, járkálva választotta ki azokat a helyszíneket, amiket követett. Tehát a szelekció elég összetett módon játszódtott le, gondolok ez-



alatt arra, hogy éppen mit láttál az előadásból. Ezért és a fenn említett dolgok miatt a szubjektív kategóriája egy felfokozottabb állapotban jelentkezett. Valószínűleg mindenki egy másik előadást látott.

Az előadás engem azokra a formákra emlékeztetett, amiket még nagyon fiatalon próbálgattunk a *Nyári Mozi* elnevezésű, akkor még színházi közösségben a későbbi A.I.O.W.Á-val, Döbrenyi Dénes és Lality István színházi irányításával. Érdekelte ez a dolog, elkezdtem foglalkozni a többfajta megnyilvánulás, illetve a multimédia formájával, azzal az interakcióval, ami az élőkép, a kivetítés, a kivetítő vásznak, a valóságbeli esemény, a hangbeli történések, illetve ezek kölcsönhatása, pontosabban ami az őket vezérlő emberek alkotói kölcsönhatása között zajlott. A happeningnek ezzel a formájával. Mindig vonzott az, amikor az egész tér előadássá válik, megszűnnek a határok, és egy olyan előadás születik, amitől az az érzésed támad, mint amikor templomokat festettek az emberek. Egy egész tér töltődik ki, egy egész közeg kezd el működni, másként, mint a színelőadás során, egy új környezet lép működésbe, ez esetben efemer módon. Mindenféle hülye happeningses attrakciók nélkül, nem didaktikus kölcsönhatással, hogy most bevonsz-e valakit a játékba vagy sem. Ez már sokkal természetesebben történik, a dolog részévé válni, picit felsőbb kategória, azaz más. Egy világ, amin keresztülhaladsz.

Munkáid szerb és vajdasági magyar kritikusai, elemzői nem reflektáltak eddig se egymásra, se egyéb nyelvű kollégáik meglátásaira – még a Tišma-feldolgozás esetében sem. Szerinted miért, mi hiányzik ehhez?

Semmi. Szóval, kit érdekel ez az egész?! Hogyha egy kicsit szociopszichológiailag nézzük, nincs is magyar kritika, legalábbis vajdasági magyar színházkritikáról nem igazán beszélhetünk. Itt nem annyira fontos momentum a színház, hogy komoly polémiákba kezdjenek az emberek. Alig mondhatjuk, hogy van, akit érdekel, azon kívül, hogy megírnak egy írást, és leadják a saját újságjukban. Szóval nincs itt – akármilyen fájdalmas, ezt ki kell mondani – rendes művelődési, kulturális élet, nem tudom, hogy kell ezt mondani nem kommunista szlenget használva – nem létezik, nincs ilyen közeg. Valamikor régen voltak fellángolások, vagy amiket enyhe misztifikálással annak nevezünk, de abban az idealisztikus formájában, ahogy ezt elképzeljük, sosem léteztek. Most meg pláne nem. Az a begyepesedett, langyi-mangyi, elmarasztaló, oficiális kritika, ami megjelenik, inkább az íróját minősíti, mint az előadást, és tényleg, fájdalomossága ellenére igazán röhejes tud lenni. Van egy protokolláris magyar nyelvű kritika. De ezt sem ítélem el teljesen, mert ezen belül is vannak emberek, akik akár tudnak, és írnak jól is. A szerb kritikával meg nem találkozom, mivel a szerb kritika nem látja az előadásaimat. Szabadkáról nehezen mozdulok ki, Szegedről nehezen mozdulok ki. Nincs egy szerveződő tábor körülöttem, amivel egyszerűen ezt meg lehetne mozdítani, vagy nem elég jók a bulik... Nekem meg néha sok, hogy ezzel foglalkozzam, de muszáj. Ez inkább egy reális valami, hogy ki reagáljon és miért. Nem is érdekes. Különböző is ez a két nyelvű kommunikáció inkább a sértések esetében jönne létre, erre meg nincs szükség. Ne essünk túlzásokba, nem olyan fontos a színház, hogy ezen még vitatkozzanak is a szakemberek. Nincs polémia az azonos nyelvű kritikában

sem. Régen sem volt különösebben. Hiába jöttek nekem bizonyos írások után, hogy nevetséges kritikát olvastak, például a *Gyerekek és katonákról*, amelyektől tényleg meghűlt bennem is a vér, noha valahol szórakoztattak is. De tulajdonképpen egy hivatalos, nyomtatott reakció sem jelent meg erről a kérdésről. Nem is várhatod el, hogy az emberek ilyen alacsonyra nyúljanak, hogy felvegyék a kesztyűt. A mi generációm nem olyan, hogy el tudna küldeni a fenébe a másikat, miközben minket el tudnak – azért ez probléma. Mi illedelmes gyerekek vagyunk valahol, velünk viszont sosem voltak azok. És nagyon késő lesz ezt észrevenni. Kicsit bánom, hogy generációról beszélek, de nálunk ez valahogy megkerülhetetlen. Lehet, ez egyfajta fájdalom, de akkor ez így alakult ki. Különösebben nem érdekelt sose. Bár mindig érdekelt a korosztályomhoz szólni, az azért specifikus valami. Azzal, hogy csinálsz valamit, át is lépsz a saját határaidon túlra, remélem. Generáció alatt itt azt értem: olyan szenzibilitás, ami ránk jellemző, miközben ide tartozhatnak száz éves emberek, de 15 évesek is. Csak tudni kell, hogy amikor azt mondom: generációm, melyik érdeklődési körre gondolok. Hirtelen azt fogjuk észrevenni, kimaradtunk ebből a történetből, annak ellenére, hogy itt voltunk és dolgozhattunk volna, a kezünkben lehettek volna az egész. Így viszont egy nagy elgyerekesítés részesei vagyunk. Az utánunk jövő generációk még elgyerekesítettebbek. Csak ott kiütközik majd olyan probléma is, hogy ők talán nem is ismernek meg egyéb világokat, mert egy intézményesített rendszernek a részei, amiből csak annyit látnak, amennyit megmutatnak nekik. Falusiasodik a világ. Én azt hiszem, ez épp nálunk zárul be, egy pár év, és utána jön egy új korszak, akik már egészen mást ismernek, és csak megfelelni akarnak – nagyon is polgári, esetleg kispolgári álmokkal. Szóval ez a mi hibánk. Úgy gondolom, ennek akkor is hangot adnék, ha egy nagyon jó pozícióban ülnék. Most valami olyasmiről beszélek, ami nem attól függ, hogy én szarul, rossz passzban vagyok-e ezen a meccsen belül. Ez látható volna akkor is, ha én nagyon menő pozícióban lennék, és letarolnám az egész világot. Bár bizonyos értelemben ez az egész így valakinek nagyon is megfelel. Azért más lenne valószínűleg a világ, ha itt nem az történik, ami történt az elmúlt 15 évben. Arra gondolok: ha azoknak az embereknek nem kellett volna elmenniük innen. Bízok abban, hogy akkor más lett volna. De ezzel meg nem lehet foglalkozni. Ez úgy van, ahogy van. Én pedig itt élek, és ezen belül kell valahogy élnem. Miért élek itt: sosem tudom. Mert jobb helyre nem hívtak. Közben valahol meg itt akartam élni. Bennem is működött ez az álom, hogy innen létezni. Nos, ez ritkán szokott megvalósulni. Iszonyúan fárasztó, hogy bizonygatnom kell, bár az hiszem, már bebizonyítottam, hogy nekem szükségem van színházra, társulatra vagy lehetőségre, arra, hogy egy dolgot folyamatosan fejlesszek, dolgozzak rajta tovább, mivel meg fogok öregedni, aztán meghalok, és akkor már nem bírok ezen munkálkodni. Ezért szólni nem nekem kellene, ez a problémám. Nem tudom, mi kellene ahhoz, amit próbálok csinálni akár ennek az országnak, akár Magyarországnak – abban az értelemben, hogy melyik kultúra része vagy, mivel kétségtelen, valamelyik kultúrához tartozol, főleg, ha beszéled is a nyelvét –, hogyan lehetne megtalálni azt a támogatási formát, amivel függetlenül működhetem. A művészetet, amit próbálok csinálni, függetleníteni azoktól az alacsony szintű problémáktól, amik egyébként megfojtanak mindent, ami értékes. Nem egy misztikus másságról beszélek, semmiféle extrém dologról, csak a legnormálisabb élni akarásról.



Na, azt hiszem, kicsit rossz pillanatomban találkoztunk, még majd én is megutálom magam ebben a nagy panaszzkodásban, abban a fényben, ahogy feltüntetem magam. Jó fazon, mit mondjak.

„Hová, kikhez tartozom, tartozom-e valahová egyáltalán?”¹⁰ – veted fel egy helyütt. Zentán nincsenek olyan helyek, kis világok, ahol otthon érzed magad?

Szabadkán élek. Dolgozom rajta. Hogy ezen belül miképpen tudom feltalálni magam, az külön történet, vagy egyszerűen csak lusta vagyok rá, ami esetleg rám jellemző. Én Zentához kötődöm. Úgy gondolom, Zentán például működhetne valami, nehéz megtalálni azt a pontot, ahol ezt le tudjuk vezetni. Egyrészt mindenki fél attól, hogy fölöttél, túl sok vagy, másrészt neked meg nyilván más formákra van szükséged, mint akkoriban, nagyon fiatalon. Ez az, látod, amikor a környezet nem akar felnőni. Én nagyon szeretném azt, ha itt ezen a tájon tudnék, ha nem is színházat, de egy műhelyt létrehozni, olyat, amelyet létre tudtam hozni nagyon fiatalon. De most már másról szól a dolog, és ez persze teljesen normális, hogy így van. Hogy őszinte legyek, azt is szeretném, ha Budapesten meg tudnám csinálni. Hovatartozásom régebben merült fel, amikor sokkal inkább a jugoszlávság vonzáskörében voltam, de úgy, hogy ez sohasem jelentette a nemzeti hovatartozás megtagadását. Ma már nem így történik. Mindig is azt gondoltam, ha ebben a kettőségben kell létezni, akkor úgy volna szép és jó, ha ennek a kultúrának a részeként tartanának számon, most kivételesen pozitívan. A mi tragédiánk, hogy itt magyar vagy, Magyarországon pedig jugoszláviai magyar, de nem kell eltúlozni! Az, amit csinálok, valahol része az itteni kultúrának, Magyarországon pedig igenis a magyar kultúráé, ott is a magyar kultúra képviselőjeként lépek föl, semmiféleképpen sem másként. Nem mondhatni, hogy én egy ilyen-olyan nemzeti vonalat képviselek, és azt sem, hogy sokkal értékesebb ez a másfajta kultúra vagy akár világszemlélet, mint amelyik nemzetieskedve mutatja be magát. Nem ismerhetsz el valamit értékként, ha nem nézed azt a nemzeti kultúra szempontjából is. Tehát, nem létezik, hogy a pamfletszerűséget fogadod el értéknek. Lehet, rossz szó a pamflet, de érted, mire gondolok. A nemzeti kultúrának nyilván az autentikus vagy autentikusnak bizonyuló kultúra kell, hogy legyen az értéke. És ha így nézed, akkor ez nem olyan nagy probléma. Én sok vagyok a magyar kultúrának? Nem vagyok sok. Vagy a szerb (jugoszláv) kultúrának? Jól van, nem vagyok szerb, de ezen a területen élek. És a *Kralj šume* [Az erdő királya] éppen szerb nyelvű előadás volt. Igaz, kis bukfencsel, mert főként magyarok játszottak benne, olyanok, akik tudtak szerbül, magyar akcentussal. Bár ennek azért – újvidéki előadásként – volt egy másik fontos konnotációja is, az, hogy Újvidéken valamikor így beszéltek. A szerbek kicsit magyaros szerbül, és a magyarok természetesen szintén helyi, szerbes magyarral, vagyis vajdasági szlenggel. Nem kell ezeken az elvesztett dolgokon siránkozni, az sehova sem vezet. Vannak, akik ezt meglovagolják, de ennek különösebb értelme ma már nincsen. Az embernek szembe kell néznie azzal, ennek a mesének vége. De az nem kizárt, te ezen belül megtalálod a saját helyedet, aminek nem kell

¹⁰ Balog: i. m. 45.

föltétlenül rossznak lennie. És most úgy gondolom, hogy lehet, többet tudok tenni e közösségért azoknál, akik abból élnek, hogy tegyenek valamit a közösségért. Már megint oda jutottunk, hogy én arról beszélek, milyen hátráltatott helyzetben vagyok, amit állandóan szeretnék kikerülni. Csak nem tudok. Tudod, ez az a hülyeség, amikor az ember kényszerít érez, hogy megfogalmazza magát, a baját, annak okait, és akkor ilyen buktatókban bukácsol. Nem tudom megtalálni azokat a szálakat, amelyek által vezetve mindettől függetlenül megteremthetünk valamit. Ha máshogy nem, akkor egy kulturális tér szintjén.

Mennyire érzed magad otthon a színházban?

Most tisztázzuk, a színházi világban? Eddig arról beszéltünk, kívülálló vagyok.

Konkrétan az előadás megalkotásának folyamatára gondoltam. Ez mennyire biztos pont számodra? Ilyenkor érzed otthon magad?

Ez az a forma, amelyben a legjobban érzem, azt csinálom, amit csinálnom kell. Amikor ez a munka ténylegesen beindul és működik, akkor ott, abban az örületben, ami ezzel jár, ott érzem otthon, létezőnek magam. Annak ellenére, hogy vonz a film is, nem tudom, milyen formában sikerül még ezzel foglalkoznom. A színháznál az efemerséget nagyon nehéz megemészteni, és e körülményeken belül azt az örült nagy energiát, amit bele kell ölnöd abba, hogy megtörténjen egy előadás. Nem a bemutató, hanem egy egyszerű repríz. De persze most ez a speciális körülmények miatt van így, persze emellett is nagy erőbedobásról van szó. Csak emígy olyan problémákkal törődsz, ami a színháznak mint médiumnak a problémája. Ezzel kéne foglalkoznod, nem pedig azzal, hogyan hozod létre azt, hogy az a 10 ember találkozzon, akik eljártsszák az előadást. Abban nem érzem otthon magam, mert tudom, hogy csak egy vámpír, ami leszívja az embert. De arról, amit kérdeztél, annyit: nem nagyon gondolkodtam azon, hogy abbahagyjam ezt a formát, vagy váltsak. Bár mindig tiszteletet érzek azok az emberek iránt, akik egyszer csak váltanak hosszú évek után, és valami mással kezdenek el foglalkozni anélkül, hogy eladták volna magukat, valami degradálódás történt volna bennük. Ezen nem nagyon akarok gondolkodni. Azt akarom, ezen belül történjen valami. Én az életemet is úgy látom, annak ellenére, hogy ide kötődök, mint egy vándorrendező. Mindig úgy készülök, hogy elmegyek innen – akár dolgozni, akár hosszabb távra is, noha ide tartozom.

A régi és az új előadásaid között – a hosszú szünet ellenére – kimutatható egy folytonosság, egy egységes színházi gondolkodásmód.

Én is ezt érzem azzal együtt, hogy az a 6 vagy 8 év azért nagy kerülő volt. S ehhez vissza kellett jönni. Bár az érdekes, hogy az első előadásban, amivel visszajöttem – amit te nem láttál, de azt hiszem, olvastál róla¹¹ –, a szöveg nem volt klasszikus, de az előadásmód na-

¹¹ Az *anyját annak, aki elkezdte* – című darab (a szerk.)



gyon is drámai, vagy mit tudom én, nagyon is konvencionális volt. Tulajdonképpen igyekeztem megfelelni bizonyos elvárásoknak, aminek aztán nem igazán örül az ember. Újra bejársz egy utat, amit már nem kellene, amivel nem ugyanoda jutsz el, mégis valahol újra megtalálsz bizonyos szálakat – olyan, mintha valami ismétlődne. Mint amikor megkérdőjelezel valamit, leellenőrzöd, és rájössz arra, hogy a kísérlet eredménye helyes. Lehet, ez a jó ebben a dologban. Biztosan alakulhatott volna másképpen is az életem, de valahol rendben van, hogy így alakult. Nincs különválasztva, csak az emberek hajlamosak arra, hogy az előadásaimat így osztályozzák. A nézők nagyon gyorsan be tudnak téged keretezni. Hát jól van, van egy szünet, de ott ideje is volt, hogy legyen. Talán. Arra jöttem rá: egyedül vagyok. Mindig is tudtam. Egy pár hete fogalmazódott meg bennem, az a bajom, hogy egyedül vagyok. Nincs egy társ, akivel a munkában jól érezhetem magam, akivel dolgozhatok, beszélgethetek, akiben hihetek: gyerünk, csináljuk, és akkor vinnénk és harcolnánk valamiért – nem egyedül lennék. Nyomasztó érzés. Ehelyett mindez a fejedben kell, hogy lejátszódjon. Hogy magányossá válsz, az a probléma. Ez most nem a szükséges magány.

Melyik előadásodat szeretted eddig legjobban próbálni, játszani?

Ó, ez nehéz ügy. Szóval nincs ilyen. Mondjuk ezt az utóbbi (nevezzük úgy) ciklust, a *Gyerekek és katonákat*, a *Könyökkanyart* és a *0,1 mg*-ot. Vannak előadások, mint pl. a *Tábori piknik*, amiket nagyon kevésszer tudtunk játszani. És valószínűleg nem az előadások minősége miatt van, ha valamiről úgy gondolom, nincs tovább. Vagy még akár a *Wozzeck*. Vagy most, hogy fölmerült például a *Hamlet*, ahogy néztük videón. Eljátszadottam azzal a gondolattal, hogy elképzeltem ezt az előadást ma. Ugye a *Hamlet*t nyitott meg a szabadkai Jadran mozi annak idején a Népszínház másik termeként. És belegondoltam, hogy képzeld el ezt ma színpadon. De közben 13 év eltelt. Ha belegondolsz, ez elképesztő sokkoló valami volna, képzeld el azokat a jeleneteket, amiket a videón láttál. Elképzelhetetlen valami volna ma. De azt hiszem, én különválasztottam a munkámat, van az újabb és a régebbi időszak. Tehát ezek a ma élő előadásaim, mondjuk így, fontosak. Bár ezek mindig egy folyamat részei. Egyikre sem mondhatnám azt, ez így, ahogy van, valaminek a vége. Ez egy folyamat része, ami addig jutott el, ameddig, hogy megtörténhessen. Mindegyiken lehetne még dolgozni. Jól van, ez mindig így volt, de azért itt most tudatosan is így van. Egyszerűen ahhoz, hogy ezek létezzenek, mondom, gerilla-hozzáállás szükséges. Az ember ezért megpróbálja óvni magát. Nem azért, hogy vigyázzon magára, hanem, hogy haladni tudjon tovább. A *Gyerekek és katonák* annyira nem kedves számomra, valahol pedig azért fontos, mert talán ebben a nagyon is emberi megfogalmazások, a létprobléma, az általános szintjén nyúlok bele a leg erősebben, és – talán Pilinszkynek köszönhetően – a legfrappánsabban valamibe. Ugyanígy a *0,1 mg* egyfajta továbblépés szempontjából, a kicsit más irányba, színesebb világ felé lépés miatt kedves vagy fontos. Vagy a *Könyökkanyar*, amin világosan érezhető, hogy egy olyan nyersanyag, ami játsszatással fejlődne, ami kimondottan akkor kezdődne el működni, ha folyamatosan, sorozatosan, a közönséggel való találkozás kapcsán játszhatóvá válna.

Reméljük, nemsokára ismét láthatjuk ezeket a darabokat és az újabb munkáidat is. Végül pedig áruul el nekünk, mi a kedvenc színéd?

Nem vagyok színvak, de ritkán látom tudatosan a színeket. Amikor tudom, hogy látom őket, tehát észreveszem a dolgok színét, létezésüket, akkor szeretem őket. Ez olyasféle érzés, mint mikor élni szeret az ember.

